SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY



生活·读书·新知 三联书店

三联·哈佛燕京学术丛书

中国小说源流论

石昌渝

生活·讀書·新知三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard - Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目（CIP）数据

中国小说源流论/石昌渝著. -北京：生活·读书·新知三联书店，1994.2 （1995.10重印）
（三联·哈佛燕京学术丛书）
ISBN 7-108-00692-8

Ⅰ.中…
Ⅱ.石…
Ⅲ.①小说史-中国
Ⅳ.I207.409

责任编辑 吕 祥
封面设计 宁成春
出版发行 生活·讀書·新知三联书店
（北京朝阳门内大街166号）
邮　　编 100706
经　　销 新华书店
印　　刷 北京京海印刷厂
版　　次 1994年2月北京第1版 1995年10月北京第2次印刷
开　　本 850×1168毫米 1/32 印张 12.625
字　　数 282千字
印　　数 03,001—10,000册
定　　价 12.80元

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国新进中青年学人的
优秀学术专著(含海外留学生)。

●

本丛书意在推动中华人文学术与
社会科学的发展进步，
奖掖继起人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

●

本丛书由哈佛大学燕京学院
(Harvard-Yenching Institute)
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

●

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
(原则上要求参选书稿高于一般博士论文水准)，
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

目　　录

第1章
小说与小说文体诸要素

第一节　小说概念：小说家与传统目录学家的分歧

我国叙事文学有悠久的传统，早在战国时期就有记言为主的《国语》、《战国策》和记事写人达到很高境界的《左传》，西汉时期司马迁的《史记》更是史传文学之集大成者，它的许多篇章，如果撇开其历史蕴含，是可以当作小说来读的。中国小说是在史传文学的母体内孕育的，史传文学太发达了，以至她的儿子在很长期不能从她的荫庇下走出来，可怜巴巴地拉着史传文学的衣襟，在历史的途程中踽踽而行。这样的历史事实，反映到理论家、学问家的观念里，自然是对小说的轻视。传统目录学家始终把小说看成是小道，他们所以还给它在文苑中留有一席之地，那是因为他们认为小说虽小，却也有一丁半点的史料价值。换句话说，传统目录学家始终把小说看成是史传的附庸。

“小说”二字的连用，最早见于《庄子》：

饰小说以干县令，其于大达亦远矣。①

---

① 《庄子》“杂篇·外物”。

意思是说：修饰浅识小语以求高名，那和明达大智的距离就很远了。“小说”在这里只是一个词组，非专指一种文体。作为文体的概念而加以使用，是东汉的桓谭和班固。桓谭说：

若其小说家，合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。①

他因袭庄子的说法，把“合丛残小语，近取譬论”的短书称为小说。班固在《汉书·艺文志》中著录了“小说家”，但所收“小说”十五家都已失传。班固说：

小说家流，盖出于稗官，街头巷语，道听途说之所造也。孔子曰：“虽小道，必有可观者焉，致远恐泥。”是以君子弗为也，然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘，如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也。②

班固所谓的“小说”，是稗官所收集的街谈巷语。“稗官”，如余嘉锡考证，系指收集庶人之言传达给天子的“士”。③由此推想，那失传的“小说”十五家，“大抵或托古人，或记古事，托人者似子而浅薄，记事者近史而悠谬者也”④。因其中含有治身理家和可广视听之辞，故而加以著录。班固对于“小说”的定义，成为传统目录学的经典性概念。东汉以降，直到清代纪昀编纂《四库全书总目》，尽管时代的发展，文学的样式和格局都已发生了历史性的巨大变化，但传统目录学却一直固守着班固的观念，他们把“小说”或者列入子部，或者列入史部。子部也好，史部也好，都必须排斥虚构，不允许作者的想象掺进叙述过程。从现代观念来看，

---

① 《文选》卷三十一江淹（文通）杂体诗《李都尉陵从军》注。
② 《汉书》“艺文志”。
③ 余嘉锡：《小说家出于稗官说》。
④ 鲁迅：《中国小说史略》第一篇“史家对于小说之著录及论述”。

说实话的是历史学家，说假话的才是小说家。可见传统目录学所谓的"小说"，与散文体叙事文学的小说是完全不同的概念。两汉魏晋南北朝的志怪志人小说中许多都有显而易见的虚妄成分，传统目录学家承认它们是"小说"，并非背叛了自己的原则，在他们看来，民间如是传说，作者如实记录，只要是实录，没有驰骋想象去添枝加叶，去铺陈虚夸，就没有失去"小说"的品格。再说，古代社会由于人们认识水平的限制，对于许多自然现象和社会现象无法解释，诉诸于天命鬼神是不奇怪的。像《搜神记》这样记叙了许多鬼怪神异的作品，现代人一看就知其妄，但作者干宝自己却是信以为实的，他说他编撰《搜神记》就是要证明"神道之不诬"①。

唐代著名史学家刘知几（661年—721年）对于"小说"的看法就是一个代表。刘知几是一位学养深厚、治学严谨的史学家，对待小说，他因袭班固的观念，而所持的标准更加具体和方严。首先，他肯定"小说"可以"自成一家，而能与正史参行"②。这个肯定是有条件的，"小说"所以能自成一家，是因为它源远流长，卷帙浩繁，且有历久不衰、方兴未艾之势；但他认为"小说"得之于行路，传之于众口，街谈巷议，道听途说，真伪混杂，泾渭不辨，实难以与五传三史并驾齐驱，只能是正史的参数和补充。刘知几站在史学家的立场，对于两汉魏晋南北朝的志怪志人小说的批评十分苛刻。他把"小说"分为十类：一、偏记，二、小录，三、逸事，四、琐言，五、郡书，六、家史，七、别传，八、杂记，九、地理书，十、都邑簿。著名的志人小说如裴荣期的《语林》、刘义庆的《世说新

① 干宝：《〈搜神记〉序》。
② 刘知几：《史通》卷十"杂述"。

语》列在"琐言"类，著名的志怪小说如干宝的《搜神记》、刘义庆的《幽明录》列在"杂记"类。他说，"晋世杂书，谅非一族。若《语林》、《世说》、《幽明录》、《搜神记》之徒，其所载或诙谐小辩，或神鬼怪物。其事非圣，扬雄所不观；其言乱神，宣尼所不语"[1]，贬哂的成分居多。然而他又说，尽管小说"言皆琐碎，事必丛残"，"书有非圣，言多不经"，比不上五传三史，但毕竟有正史未载的史实，不能弃之不顾，"刍荛之言，明王必择，葑菲之体，诗人不弃，故学者有博闻旧事，多识其物，若不窥别录，不讨异书，专治周孔之章句，直守迁固之纪传，亦何能自致于此乎"[2]？刘知几生活在唐代传奇小说繁荣时期之前，因而不可能对传奇小说现象作出评论，但他生活的年代，传奇小说的繁荣已显露端倪，王度的《古镜记》，张鹭的《游仙窟》，无名氏的《补江总白猿传》等已流传于世，刘知几是否读过它们，不得而知，但他没有谈到过它们则是事实。读过而不论，自然是不屑一论，不去读它，就是不屑一顾，都是一种轻视的态度。倘若以他的一贯的史家立场观之，《古镜记》之类是否有资格算做"小说"，还是大有问题的。

唐代自德宗朝后，传奇小说如雨后春笋，涌现出一批大家名作，形成为一种极富生命力和社会影响力的文体。尽管传奇小说的作者煞有其事地在作品中特别要说明故事发生的时间地点或者故事闻之于某时某人，强调其绝非虚构，但其中想象虚构成分却显而易见。姑且不论作家创作思想和主观动机，就作品实际而言，唐代传奇已背叛了史家"实录"的原则，它的出现标志着散文体叙事文学的小说脱离了母体，获得了纯文学意义的灵魂和品

---

① 刘知几：《史通》卷五"采撰"。
② 刘知几：《史通》卷十"杂述"。

格。宋元通俗文学勃起，民间“说话”伎艺遍及全国南北都市，口头文学向书面文学演进，话本小说登上文学舞台。元末明初以《三国志演义》和《水浒传》为标志，白话小说发展到了成熟的阶段，到明朝万历年间则造成极其繁盛的局面。明代万历时期的文学批评家胡应麟（1551年—1602年），出生在刘知几九百年以后，面对九百年小说的历史，他依然坚持传统目录学的观念，在分类上不免削足适履。他说：“小说，子书流也。然谈说理道，或近于经；又有类注疏者。纪述事迹，或通于史；又有类志传者。”①仍把小说归属于子部或史部。他较刘知几有所发展的是，第一扩大了“小说”概念的外延，分“小说”为六类：志怪、传奇、杂录、丛谈、辨订、箴规。第二把唐代创制的传奇小说纳入到“小说”范畴。其实，丛谈、辨订、箴规三类俱非叙事文体，放在“小说”里有点不伦不类。把《崔莺莺》、《霍小玉》之类纳入“小说”，是观念向实际的一点小小的让步，他大抵认为这类作品基本上是实录其事，并非尽幻设语。像《柳毅传》之类，他便斥之为“鄙诞不根，文士亟当唾去”②。可见他的标准，还是一个虚实的问题。近实者为小说，近虚者非小说，即使划入“小说”类，也是不足观的小说。至于那些畅销于世的通俗长篇小说和短篇小说以及文言中篇小说，他根本拒之门外，他把《三国志演义》、《水浒传》称为“演义”，“今世传街谈巷语，有所谓演义者，盖尤在传奇杂剧下”③。

清代的纪昀（1724年—1805年）在编纂《四库全书总目》的时候，对“小说”概念做了正本清源的工作。他坚持传统的看法，把“小说”归纳为三类，一、叙述杂事，二、记录异闻，三、缀辑琐语。

---

① 胡应麟：《少室山房笔丛》“九流绪论”下。

② 同上书，“二酉缀遗”中。

③ 同上书，“庄岳委谈”下。

根本的原则还是必须忠实事实的真实，对那些“猥鄙荒诞，徒乱耳目者”，一概予以淘汰。因此，唐代传奇被革出“小说”门外。《四库全书总目》子部“小说家类存目”收有《飞燕外传》、《大业拾遗记》、《海山记》、《迷楼记》、《开河记》等几种五代宋传奇作品，但都指出它们不合“小说”体例。批评《飞燕外传》是后人依托，“闺帏媟亵之状，嫕虽亲狎，无目击理。即万一窃得之，亦无娓娓为通德缕陈理。其伪妄殆不疑也”。认为《大业拾遗记》是“流俗伪作”。《海山记》、《迷楼记》、《开河记》则是“伪中之伪”，“皆近于委巷之传奇，同出依托，不足道也”[1]。纪昀愤愤然不能容忍的就是建立在想象基础上的虚构。他以传统的小说观念批评《聊斋志异》：

> 《聊斋志异》盛行一时，然才子之笔，非著书者之笔也。虞初以下，干宝以上，古书多佚矣。其可见完帙者，刘敬叔《异苑》、陶潜《续搜神记》，小说类也；《飞燕外传》、《会真记》，传记类也。《太平广记》事可类聚，故可并收。今一书而兼二体，所未解也。小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点……今燕昵之词，媟狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理；使出作者代言，则何从而闻见之？又所未解也。[2]

作品所描写的人物之间的燕昵之词和媟狎之态，纪昀质问所据何来，设若这些人物是生活实有的，他们会告诉作者么？作者既无从知道这些隐秘，其委婉细腻之描叙，就显然是作者经由想象杜撰出来的。纪昀认为《飞燕外传》、《会真记》有作者想象，因而是传奇，不是“小说”。《聊斋志异》是“小说”体，却用传奇法为之，

---

① 《四库全书总目》卷一四三·子部·小说家类存目一。

② 转引自盛时彦：《〈姑妄听之〉跋》。

传奇的灵魂，“小说”的外衣，纪昀指责它不伦不类。

传统目录学的“小说”概念，如果站在文学的立场，的确可以批评它是抱残守阙，完全不顾及文学发展的历史事实；但假若换一个角度看问题，则又不能不承认它自有它的事实依据。“小说”作为补充正史的一种独立文体，创制已久，魏晋南北朝的志怪小说和志人小说，并不是文学意义的小说，它们只是文学意义的小说的胚胎形态，它们是属于子部或史部的一类文体。自唐代起，它的一支变异为传奇小说，揭开了作为文学的小说历史的第一页，然而属于子部或史部的“小说”此后却并非消歇，唐宋而后延绵不断地产生着汗牛充栋的作品。诚如《四库全书总目》所说，“唐宋而后，作者弥繁，中间诬谩失真、妖妄荧听者固为不少，然寓劝戒、广见闻、资考证者亦错出其中。班固称小说家流盖出于稗官，如淳注谓王者欲知闾巷风俗，故立稗官使称说之，然则博采旁搜，是亦古制，固不必以冗杂废矣”①。唐以后两种小说并行发展，有些作品的性质在二者之间，有些集子兼收两种不同性质的小说，例如《聊斋志异》虽然大部分是文学意义的小说，但也有相当一部分作品要归在传统目录学的“小说”类中去。鉴于这种并行而又纠缠的复杂情况，传统目录学家固守他们“小说”概念的界定，坚持要与说假话的小说划清界限，则又不可以“抱残守阙”嗤之，其中自有科学性在。

关键的是我们不要胡子头发一把抓。传统目录学的“小说”与作为散文体叙事文学的小说，分水岭就是实录还是虚构。说实话的（至少作者自以为）是传统目录学的“小说”，编假话的是作为散文体叙事文学的小说。后一种概念虽然较为后起，但也并非

① 《四库全书总目》卷一四〇·子部·小说家类一。

晚到“五四”新文学运动或近代文学改良运动才出现。魏晋时代就有“俳优小说”的说法，“小说”前加“俳优”二字，显然是要区别所谓实录的“小说”。裴松之（372年—451年）注《三国志》时曾引用《魏略》的一段文字：

太祖（曹操）遣（邯郸）淳诣（曹）植，植初得淳甚喜，延入坐，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉。遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫，谓淳曰："邯郸生何如耶？"于是乃更著衣帻，整仪容，与淳评说混元造化之端，品物区别之意。①

《魏略》三十八卷，书已亡佚。作者鱼豢是魏京兆人，官至郎中。裴松之是南北朝时宋人，所引《魏略》文字，相信不会有真伪问题；即使有问题，也证明裴松之那时就有“俳优小说”的概念。从这段文字分析，“俳优小说”是一种伎艺，大体属于“百戏”范围，戏谑调侃之类，为“说话”伎艺的早期形态之一。唐代又有“民间小说”、“市人小说”。《唐会要》卷四记云：“元和十年……韦绶罢侍读。绶好谐戏，兼通人（民）间小说。”段成式《酉阳杂俎》续集卷四记云：“予太和末，因弟生日观杂戏，有市人小说，呼扁鹊作褊鹊字上声。”其性质与“俳优小说”相类，大概是承袭“俳优小说”发展而来。“俳优小说”、“民间小说”、“市人小说”，三个概念中的“小说”二字都不能独立出来，但是它们把“小说”与游戏娱乐相联系，使“小说”的本意发生了演变，却是不可忽视的。“小说”作为不同于传统目录学的概念，从现知的史料看，最早出现在宋元“说话”门类中。南宋耐得翁《都城纪胜》记南宋的“说话”有“小说”、“说铁骑儿”、“说经”、“讲史书”四家，“小说”“谓之银字儿，

① 《三国志》“魏志”卷二十一“王粲传”裴松之注引《魏略》。

如烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变泰之事”。可见“说话”门类中的“小说”，是按“说话”的题材分类的一个类别，也还不是书面文学。到了明代，“小说”的概念不但在“说话”中由“种”的位置上升到“属”的位置，统摄了“说铁骑儿”、“说经”、“讲史书”其他三家，而且由口头文学转变为书面文学，具备了作为散文体叙事文学的小说概念的内涵。

明代嘉靖年间洪楩编刊的《六十家小说》（今又名《清平山堂话本》）①是迄今我们知道的第一部小说选集。集中收有“说经”类的作品如《花灯轿莲女成佛记》，有“讲史”类的《汉李广世号飞将军》，有讲唱韵散结合的《快嘴李翠莲记》，有文言的传奇小说《蓝桥记》等等。以上各类作品，洪楩以“小说”一词统称之。这里所谓的小说，是在以往传奇小说和民间“说话”的基础上发展而成的叙事性的散文文体。它的分集初以《雨窗集》、《欹枕集》、《长灯集》、《随航集》、《解闷集》、《醒梦集》命名，版行的目的是供娱乐的需要，宗旨十分明确，决非提供给王者以了解闾巷风俗，或去补正史之不足。《六十家小说》大约刊行于嘉靖二十年至三十年间。同时期的郎瑛（1487年—1566年）在他的笔记《七修类稿》卷二十二中说：“小说起仁宗时，盖时太平盛久，国家闲暇，日欲进一奇怪之事以娱之。”郎瑛所说的小说，也是供人阅读以消遣的，与洪楩的说法相照应。

与胡应麟同时的谢肇淛对于叙事文学的“小说”的概念，就

---

① 明田汝成：《西湖游览志》（嘉惠堂本）卷二：“湖心亭……鹄立湖中，三塔鼎峙……《六十家小说》载有‘西湖三怪’，时出迷惑游人，故厌师作三塔以镇之。”清顾修《汇刻书目初编》著录有“六家小说”，分《雨窗》、《长灯》、《随航》、《欹枕》、《解闷》、《醒梦》六集，每集十篇，共六十篇。“六家小说”实应为“六十家小说”，今人称《清平山堂话本》系据洪楩堂号命名。

完全成熟了。他认为：

> 凡为小说及杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔。亦要情景造极而止，不必问其有无也。古今小说家，如《西京杂记》、《飞燕外传》、《天宝遗事》诸书，《虬髯》、《红线》、《隐娘》、《白猿》诸传，杂剧家如《琵琶》、《西厢》、《荆钗》、《蒙正》等词，岂必真有是事哉？近来作小说，稍涉怪诞，人便笑其不经，而新出杂剧，若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此，则看史传足矣，何名为戏？①

谢肇淛是针对传统观念而发的。中国史传文学的发达和历代经学的显赫地位，以及封建文化对通俗文学的歧视，再加上小说本身对史传的曲意奉承，等等因素造成一种传统观点：完全杜撰的不是好小说，好的小说必然隐含着真人真事。胡应麟虽然欣赏《柳毅传》"撰述浓至，有范晔、李延寿之所不及"②，却仍然不同意虚构，指斥它"鄙诞不根"③，许多人猜测《金瓶梅》、《红楼梦》影射何人何事，都是受着这种传统观念的支配。谢肇淛明确提出小说和戏曲一样，都是杜撰之词，划清了小说与史传的界限，这在当时是发聋振聩之论。小说并非没有它的真实性，它的真实不依赖所描写的人物事件是事实而得到证明，它的真实表现在人物性格和情节发展符合生活逻辑，即如谢肇淛所说，"小说野俚诸书，稗官所不载者，虽极幻妄无当，然亦有至理存焉"④，"至理"或可解释为生活的逻辑，所以小说的真实不是事实的真实，

---

① 谢肇淛：《五杂俎》卷十五。
② 胡应麟：《少室山房类稿》（汪辟疆《唐人小说》《柳毅》叙录）。
③ 胡应麟：《少室山房笔丛》"二酉缀遗"中。
④ 谢肇淛：《五杂俎》卷十五。

而应是艺术的真实。关于这一方面，在谢肇淛稍后的冯梦龙、凌濛初和李渔等人均有较深入的论述，它越出本节讨论的范围，留待后面章节叙述。总之，谢肇淛的小说观念切近叙事文学的小说的创作实际，他的观念可以视作小说家的代表。

清初西湖钓史在《续金瓶梅集序》中说：

> 小说始于唐宋，广于元，其体不一。田夫野老能与经史并传者，大抵皆情之所留也。情生，则文附焉，不论其藻与俚也。《金瓶梅》旧本言情之书也。情至则流，易于败检而荡性。今人观其显，不知其隐；见其放，不知其止；喜其夸，不知其所刺。蛾油自溺，鸩酒自毙。袁石公先叙之矣，作者之难于述者之晦也。今天下小说如林，独推三大奇书，曰《水浒》、《西游》、《金瓶梅》者，何以称夫？《西游》阐心而证道于魔，《水浒》戒侠而崇义于盗，《金瓶梅》惩淫而炫情于色。

此序作于顺治十七年(1660年)，在"小说"概念的问题上有几点是相当明确的：第一，"小说"始于唐宋。第二，"小说"的价值不系于实录与否，而在"情"之有无。它所以能与经典、史书并传，就在它表现了或者说负载了人的真情。第三，"小说"的社会功用之一是道德劝惩。第四，《水浒》、《西游》、《金瓶梅》是"小说"的代表，可见这里所指称的"小说"是散文体叙事文学的小说。三百多年前的西湖钓史的"小说"概念与我们今天的小说概念有何差别呢？

中国历史上存在着两种小说：一是附庸于史传的尺寸短书，它的本质在于实录；二是供人阅读消遣的故事，它与前者有血亲关系，但它与前者的差别在于它离不开想象和虚构。传统目录学家一直在捍卫"小说"概念的纯洁性，他们的努力无可厚非，但他

们无视叙事文学的小说的存在，并且以传统的“小说”观念来非难它，则是一种顽固的偏见。今天治小说的学者却也有忽视历史上两种小说并存的事实的。近代梁启超倡导小说改良以来，小说翻过身来，逐渐成为文学领域的各种文体中的骄子。在为这位文学骄子序谱的时候，就有把以往两种小说都纳入谱系的情况，似乎不如此，不足以壮大小说的声势。唐代以前只有一种“小说”，把它们视为今天小说的史前形态，无疑是有根据的。唐代以降，两种小说并行发展，就不可混为一谈了。《中国文言小说书目》（北京大学出版社，1981年）系统整理古代以文言撰写之小说书目，开创之功是不可没的，但对于文言小说的概念缺乏必要的界定，虽然该书“凡例”称“本书以审慎、完备为目标，凡曾见于小说家类之文言小说，一般均予收录”，却仍然不够审慎和完备。如果不以个别人的看法，而依据传统目录学的经典意见，像《剪灯新话》、《剪灯余话》、《娇红记》、《钟情丽集》、《怀春雅集》、《觅灯因话》、《燕山外史》等等这类明显出自虚构的作品就不能著录；如果这类小说可以入选，那么像《刘生觅莲记》、《寻芳雅集》、《花神三妙传》、《天缘奇遇》、《如意君传》、《痴婆子传》等等作品未予著录，就是一个疏漏。

本书所论述的小说是作为散文体叙事文学的小说，与传统目录学的概念划清界限。唐前的志怪志人小说，只是小说的孕育形态，唐代传奇小说是小说文体的发端，唐以后凡追随班固所谓的小说学的后尘，以实录为己任的丛残小语、尺寸短书，均不在本书论述之列。

第二节　文言与白话：双水分流与合流

中国古代小说，就语体而言有文言和白话两种。各民族的语言都有自己的发展历史，都有从古代语言演进为近代语言的过程。但是，用古代书面语言写小说，从古代一直延续到近代，与后来用近代语言的口语写成的小说并行，形成两种语体小说既相对峙又互相渗透的局面，则是汉民族文学所特有的现象。

文言小说发端于唐代，包括传奇小说和笔记小说，而以传奇小说为主体。它们以文言为之，自然是沿袭以往书面语言皆用文言的传统。然而维持这个传统至少有两个现实的制约因素，一是传播媒体，一是作者和读者。公元二世纪的东汉蔡伦发明造纸，但一直到七世纪唐朝贞观年间才发明印刷[①]，唐代雕板印刷的技术水平和生产能力都还是初级的，现在发现和见于记载的印本仅限于经史子集和宗教等方面的作品。文学方面有白居易、元稹的诗集印本，因为他们的诗通俗上口，表现了人民的生活和情绪，士庶妇孺无不喜读，故而有书坊梓行求利。元稹为《白氏诗集》作序，序中注曰："扬、越间多作书模勒乐天及余杂诗，卖于市肆之中也。""模勒"即为刊刻。传奇小说动辄千言、数千言，以当时的印刷条件，是不大可能付雕印行的。手抄颇费劳力，况且纸张价格不贱，文言较白话用字简省，叙事采用文言乃是一种最经济的办法。手写传抄，这种传播媒体延续了文言的生命力。唐代

① 详见张秀民：《中国印刷史》，上海人民出版社，1989年。

传奇小说的作者是士大夫，读者也是士大夫，它是以士大夫沙龙文学的姿态出现于文化舞台的。有学者认为唐代传奇的繁荣与当时进士行卷制度有关，“唐之举人，先借当世显人以姓名达主司，然后以所业投献。逾数日又投，谓之‘温卷’，如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。至进士则多以诗为贽，今有唐诗数百种行世者是也”①。不过，传奇小说成熟在前，用以行卷在后，只能说行卷这种功利行为对于传奇小说的发展起了一定的刺激作用。但是记载较多的是传奇小说流传在士大夫的客厅里。沈既济《任氏传》记云：

建中二年，既济自左拾遗于金吴。将军裴冀，京兆少尹孙成，户部郎中崔需，右拾遗陆淳皆适居东南，自秦徂吴，水陆同道。时前拾遗朱放因旅游而随焉。浮颍涉淮，方舟沿流，昼宴夜话，各征其异说。众君子闻任氏之事，共深叹骇，因请既济传之，以志异云。

陈玄祐《离魂记》记云：

玄祐少常闻此说（《离魂记》故事），而多异同，或谓其虚。大历末，遇莱芜县令张仲𫖮，因备述其本末。镒（张镒，《离魂记》主人公倩娘之父）则仲𫖮堂叔，而说极备悉，故记之。

许尧佐作《柳氏传》，然而孟棨《本事诗》亦载此篇传奇，事同而文异，孟棨在篇末记云：

开成中，余罢梧州。有大梁夙将赵唯为岭外刺史，年将九十矣，耳目不衰。过梧州，言大梁往事，述之可听。云：“此皆目击之。”故因录于此也。

---

① 宋·赵彦卫：《云麓漫钞》卷八。

李公佐《庐江冯媪传》记云：

元和六年夏五月，江淮从事李公佐使至京，回次汉南，与渤海高钺、天水赵攒、河南宇文鼎会于传舍。宵话征异，各尽见闻。钺具道其事（冯媪故事），公佐因为之传。

白行简《李娃传》记云：

予伯祖尝牧晋州，转户部，为水陆运使，三任皆与生为代，故谙详其事。贞元中，予与陇西公佐话妇人操烈之品格，因遂述汧国之事（李娃封汧国夫人）。公佐拊掌竦听，命予为传。乃握管濡翰，疏而存之。时乙亥岁秋八月，太原白行简云。

陈鸿《长恨歌传》记云：

元和元年冬十二月，太原白乐天自校书郎尉于盩厔。鸿与琅玡王质夫家于是邑，暇日相携游仙游寺，话及此事，相与感叹。质夫举酒于乐天前曰："夫希代之事，非遇出世之才润色之，则与时消没，不闻于世。乐天深于诗，多于情者也。试为歌之，如何？"乐天因为《长恨歌》。意者不但感其事，亦欲惩尤物，窒乱阶，垂于将来者也。歌既成，使鸿传焉。世所不闻者，予非开元遗民，不得知。世所知者，有《玄宗本纪》在。今但传《长恨歌》云尔。

元稹《莺莺传》记云：

时人多许张为善补过者。予尝于朋会之中，往往及此意者，夫使知者不为，为之者不惑。贞元岁九月，执事李公垂宿于予靖安里第，语及于是，公垂卓然称异，遂为《莺莺歌》以传之。崔氏小名莺莺，公垂以命篇。

沈亚之《异梦录》记云：

元和十年，沈亚之以记室从陇西公军泾州。而长安中贤

士，皆来客之。五月十八日，陇西公与客期，宴于东池便馆。既坐，陇西公曰："余少从邢凤游，得记其异，请语之。"客曰："愿备听。"陇西公曰：……

以上不嫌赘繁引用八条材料，是想说明一个事实，唐代传奇小说是贵族士大夫"沙龙"里的文学。沈既济官至史馆修撰、礼部员外郎，许尧佐曾任太子校书郎、谏议大夫等，白行简是诗人白居易之弟，做过司门员外郎、主客郎中等官，陈鸿也曾任主客郎中等职，元稹与白居易同创诗歌"元和体"，曾任工部尚书同平章事，位至宰辅，陈玄祐和李公佐事迹虽无详考，但他们都是官僚阶层则是没有疑义的。以上各条记载表明，当时士大夫们在宴会聚首时，或在旅次相遇时，常常讲说新闻故事以作娱乐消遣。"沙龙文学"并非都是些无聊的东西，决定性的因素是"沙龙"宾主的思想情调与趣味。唐代儒学不振，文化环境比较宽松，像杜甫这样的诗人发起牢骚来，也可以喟叹"儒术于我何有哉，孔丘盗跖俱尘埃"!科举考试内容范围较宽，进士科设置策问、帖经和杂文三场考试，关键的一场考试是杂文，杂文中以诗赋为最重要，所以唐人谓进士科为"词科"，后世也称唐代科举"以诗赋取士"；明经科规定以儒家经典为考试主要内容，但方法简单，"帖经"类似于今天的填空考试，"墨义"即问答，题目也都是问经文的前人注疏或上下文，考生无须理解经典的精神。唐代科考采用"通榜"办法，试卷上的考生姓名不予隐密，阅卷前主考官派人调查考生在社会上的才德声望，列出名单供录取参考，这样考生在应试前就必须"行卷"设献给社会名流，张扬文才。在这样的社会文化背景下，士人对儒家经典的态度远没有到达顶礼膜拜的程度，自然也不可能去皓首穷经，传奇小说"文备众体"，涉足撰作乃是士人的雅事。安史之乱以后，各种社会问题尖锐地暴露出来，引起了一

些有识之士的关注和思考，同时也为传奇小说提供了层出不穷的题材。以上所引材料，在某种意义上也可以视为是有识之士在“沙龙”里讨论当时社会问题的记录。传奇小说在安史之乱之后进入创作的繁盛时期，不是偶然的。传奇小说出自“沙龙”，一点也不损害它的思想艺术价值。它们所描叙的故事终于从士大夫的圈子走出来，流传到广大民众中去，不过那不是靠了文言小说的媒体，而是通过“说话”、戏曲和改编成白话小说这三种管道来实现的。

宋代以后，文言小说作者的知名度和社会地位明显下降，再也开列不出来唐代传奇小说那样声名显赫的作者名单。儒学经由韩愈的倡导，从儒家的繁琐章句和门第礼学中走出来，进入到中国人的社会生活，成为“人伦日用”的社会指导思想。宋代是理学的时代，“文以载道”的观念牢固树立，王安石改革科举，废诗赋取经义，把士人的思想和精力调动到儒家经典上，士人的价值观念发生了重大变化。传奇小说不再见容于贵族士大夫“沙龙”。范仲淹作《岳阳楼记》“用对话说时景”，被北宋古文家尹洙讥刺为“《传奇》体尔”①。可见《传奇》体在北宋士人眼中已是不登大雅之堂的东西。明代参加过纂修《永乐大典》的李昌祺，因创作《剪灯余话》，死后名字被家族革除学宫，不予社祭②。明代文言小说作者的身分地位渐次下移，许多已是沉郁社会下层的小知识分子。与作者成分变化相应，文言小说的读者层面渐次扩大。元代传奇小说《娇红记》叙书生申纯和他的表妹王娇娘的爱情悲剧。关于它的作者，有几种说法，一说为虞集，虞集是元代著名文

① 陈师道：《后山诗话》。
② 钱谦益：《列朝诗集小传》乙集“李布政祯”。

学家，官至奎章阁侍书学士，此说显为书贾制造，借名人以广销路；一说为明代李诩，李诩是《戒庵漫笔》的作者，性耽文史，潜心性命之学，不大可能写这样哀艳的小说，而且李诩是嘉靖、万历间人，与《娇红记》成书年代相去甚远；比较可信的是宋远（字梅洞）所作，此说最早见于邱汝乘《〈娇红记〉（杂剧）序》。宋远生平事迹不详，据席世臣《元诗选癸集》云，宋远是宋末元初人，该集选录了他的二首五言诗，仅此而已。宋远不是什么大家，大概是可以肯定的。《娇红记》流传很广，不仅在书生学子中广有读者，而且渗透到闺阁仕女中，后来的一些小说甚至有男女角色阅读和讨论《娇红记》的描写，例如《剪灯余话》卷五《贾云华还魂记》、《钟情丽集》、《寻芳雅集》、《刘生觅莲记》、《野叟曝言》、《蜃楼志》等等。《娇红记》曾刻单行本①，有明一代不断被一些通俗类书和文言小说选集所选载刊行，证明它拥有广泛的读者。文言小说的读者面在不断扩大，但不是没有限度的，没有中等以上文化程度，恐怕很难问津。

白话小说来自民间"说话"。如果说文言小说是从雅到俗渐次下降，那么白话小说则是从俗到雅，渐次提升。"说话"伎艺的源头很早，如前所述，早在魏晋，至迟在唐代已有文献可征。"说话"是一种民间艺术，虽然间或也进入贵族士大夫的圈子，但它与下层民众始终保持着密切的联系。唐代"说话"主要在寺庙，宋代主要在集市上的瓦子勾栏。《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》、《都城纪胜》等书都有关于宋代瓦子勾栏的记载。"说话"艺人讲唱的故事，一般都是师徒口耳相传，也有出自自编，这是说

---

① 单行本全名为《新镌校正评释申王奇遘拥炉娇红记》，为日本林秀一教授珍藏，现知为孤本。

唱行当的一个传统，一直沿袭到近现代。“说话”艺人出身寒微，地位卑下，绝大多数人的姓名都已湮没不闻，少数在伎艺上出类拔萃的人物，达官贵人乐与交往，虽然留下姓名，但生平事迹却仍不能昭传于后世。将“说话”记录下来，整理成可供阅读的书面文字，这就是最早的白话小说。不论是创作者还是整理者，在宋元两代都是些名不见经传的下层人氏。以明代嘉靖年间刊行的《六十家小说》(《清平山堂话本》)为标志，文人开始参与白话小说。明代后期编辑《古今小说》、《警世通言》、《醒世恒言》并改写《平妖传》、《新列国志》的冯梦龙(1574年—1646年)，创作《拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》的凌濛初(1580年—1642年)，都是出身诗礼之家，都是在当时就颇负声名的文士，而且都做过官。清代创作《续金瓶梅》的丁耀亢(1599年—1669年)出身明季仕宦之家，由顺天籍拔贡充镶白旗教习，曾任容城教谕等职。《儒林外史》的作者吴敬梓(1701年—1754年)是当年金陵文坛盟主，曾拒绝应博学鸿词科。《红楼梦》的作者曹雪芹(1715年?—1763年?)，祖上三代膺任江宁织造官，其家族与皇室有亲密的关系。白话小说作者身分提升的趋势到嘉庆以后突然跌落，在近代小说改良时期又回升达到顶点。

士人参与创作小说有个人的主观和客观原因，作为一种历史现象，它必定有其深刻的社会文化背景。宋代理学高扬，士人埋头儒家经典，不再热衷传奇小说之类的小道。儒学发展到明代中期有一个重大变化，王阳明(1472年—1529年)倡导心学，他的目的是想在包罗士、农、工、商的全民中建立儒家文化秩序，因而很注意对贩夫走卒说教。他说，“你们拿一个圣人去与人讲学，人见圣人来，都怕走了，如何讲得行?须做得个愚夫愚妇，方可与人

讲学”[①]。又说，“我这里言格物，自童子以至圣人皆是此等工夫。但圣人格物，便更熟得些子，不消费力。如此格物，虽卖柴人亦是做得。虽公卿大夫，以至天子，皆是如此做”[②]。王阳明的心学吸收了禅宗的思想是众所周知的事情，这里且不论心学如何，只想强调一点，王阳明主张为“愚夫愚妇”立教，并且要用“愚夫愚妇”喜闻乐见的形式宣传儒教，对于文人参与小说戏曲开了绿灯。以王艮（1483年—1541年）为首的泰州学派努力使心学成为民间信仰，王艮“以化俗为任，随机指点农工商贾，从之游者千余。秋成农隙，则聚徒谈学，一村毕，又之一村”[③]。在这样的文化氛围里，文人士大夫编辑、评点和创作白话小说，只要旨在传道解惑，就不是什么丢脸的事情。李贽推崇小说戏曲，正是在王学的基础上立论的。绿天馆主人《古今小说序》称："天下之文心少而里耳多，则小说之资于选言者少，而资于通俗者多。试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深也。噫，不通俗而能之乎？”借小说向世人宣传儒教，这种言论在明清小说的序跋和评论中比比皆是。

白话小说由于文人的参与，从单一的娱乐功能转变到寓教于娱乐的多重功能，由故事型发展到情节性，发展到性格型，由单纯的叙事发展到叙事与抒情相融汇，从而出现了像《红楼梦》这样充满诗情的长篇小说。雅俗共赏的《红楼梦》是古代白话小说艺术的顶峰。

---

① 王阳明：《传习录》第三百一十三条。
② 同上书，第三百一十九条。
③ 《明儒学案》卷三十二。

白话小说与文言小说不只是在语体上不同，它们在叙事方式上也是不同的。文言小说继承史传客观叙述的传统，作者把人物事件客观地展现在读者面前，而自己藏在故事的背后，决不横亘在读者与故事之间。(文言小说中有以第一人称叙述的，如张鷟的《游仙窟》，传为韦瓘所作、用以構陷牛僧孺的《周秦行记》等，但作品中的"我"都是参与情节的角色，并非外在于故事的单纯的故事叙述者，这类作品仍然是客观的叙述。)白话小说来源于"说话"艺术，作者毫不掩饰自己作为叙述者的身分，他时时中断叙述直接与读者说话，使读者感觉他与故事之间始終存在一个叙述者的中介。这是主观的叙述类型。关于这两种叙述类型的差异，以后章节将要详加论述。

文言小说与白话小说并行发展，形成中国小说史特有的双水分流的格局。然而它们又并非毫不相犯，它们在各自发展的历程中，不断地吸取对方的长处，移植对方的题材，学习对方的表现方法。到明代中期以后，白话小说与文言小说就已达到你中有我、我中有你的程度。嘉靖、万历年间流行的文言小说《寻芳雅集》、《钟情丽集》、《刘生觅莲记》、《花神三妙传》等等，就其旨趣和格调而言，可以说是文言包装的白话小说。正因为如此，我们把这一类文言小说也划入通俗小说的范畴。清代顺治、康熙、雍正、乾隆四朝的白话小说中，短篇如《豆棚闲话》、《西湖佳话》等等，长篇如《儒林外史》、《红楼梦》等等，它们虽然运用白话语体，借用白话小说体制，但其旨趣已不再仅仅是以故事娱人，而在表现和抒发作者对社会对人生的理解和追求，与民间文学的趣味迴然有别。这一类小说大都融注着作家个人的生活经历和体验，反映着作家个人对社会人生的独特的思维方式，表现了作家个人的才华特征，因而具有鲜明的个人风格。它们属于通俗小说，

但其品质却已不是市民文学，而是士人的文学了。

白话小说与文言小说在发展过程中互相渗透，表现出合流的趋势，但一直到"五四"新文学运动之前，它们并没有真正合流。即是像《红楼梦》这样的作品，尽管它的叙述方式和结构方式已相当现代小说化了，但仍然保留着白话小说传统的套语程式和章回体制，在文体上没有与传统最后决裂。白话小说与文言小说的合流，换句话说，白话小说与文言小说的文体界限消失，那就意味着中国小说的古典时期的终结，昭示着中国现代小说的到来。

第三节　短篇、中篇和长篇

以小说篇幅分类，中国古代小说与欧洲小说一样，可以分为短篇小说、中篇小说和长篇小说。这三种小说产生的先后次序以及它们之间的关系，中国小说与欧洲小说是很不相同的。西方文学史研究界有一种流行的观点，认为欧洲的长篇小说是欧洲长篇叙事文体发展的第三代。第一代是史诗，第二代是中古传奇，第三代才是长篇小说。美国学者浦安迪说："对待西方的长篇小说，最简单的办法大概就是仅仅把它看作叙事艺术传统长河之中'最新的'或者说最近的阶段。在英语中，'novel'这一名称原来就指明它的'新颖性'(novelty)。长篇小说在叙事传统中具有固有的连续性，这一点在其他种种欧洲语言中几乎都比英语表现得更为明显；那些语言仍然用 roman 称呼长篇小说，这个名称可能是由上古即有并盛行于中世纪和文艺复兴时期的 prose romance(传奇散文)演变而来的。许多持此长篇小说观的文学批评

家还进而从史诗(epic)去探索长篇小说演变的脉络,使史诗、传奇和长篇小说三种形式纳入一个完整的叙事传统之中。”①基于这种传统,欧洲的长篇小说与短篇小说几乎是同时产生的。文艺复兴时期涌现出一大批作品,如意大利薄伽丘(1313年—1375年)的《十日谈》、英国乔叟(1340年?—1400年)的《坎特伯雷故事集》、法国拉伯雷(1495年?—1553年)的《巨人传》、西班牙流浪汉小说《小癞子》(1553年)、塞万提斯(1547年—1616年)的《堂吉诃德》等等。中国的文化背景不同,在上古和中古时代没有欧洲那样恢宏的史诗,却有卷帙浩瀚的史传作品,史传文学对于后来的长篇小说文体的形成有深刻的影响,然而从史传到长篇小说,中间却存在着一些中介,两者之间不是直接的承传关系。中国短篇小说出现最早,唐代传奇一般都是短篇小说,它们在篇幅容量上显然受志怪志人小说尺寸短书的影响。最早的长篇小说的雏形,也只能上溯到南宋时代。《大唐三藏取经诗话》存有宋代晚期刊本,故事梗概已具后来的《西游记》的轮廓,但情节粗略,只是取经故事的早期形态。如果把《大唐三藏取经诗话》算做长篇小说的话,那么,从短篇到长篇,中间存在着至少四五百年的距离。中篇小说出现得最晚,直到明代中期以后才见到它们的身影。

在欧洲,短篇小说和长篇小说的差异主要是容量上的差异,以及由这种差异产生的处理题材的角度和表现方式的不同,而中国古代短篇小说与长篇小说在体制上是不同的。短篇小说分为文言的和白话的两大类。文言短篇小说与白话长篇小说之不同,显而易见。白话短篇与白话长篇都源于“说话”,文体上十分

① 浦安迪:《中西长篇小说类型再考》(周发祥编《中外比较文学译文集》,中国文联出版公司,1988年)。

接近，但认真辨析其体制有两点是不同的。

第一，“得胜头回”与“楔子”不同。短篇小说开头有“得胜头回”，长篇小说开头有“楔子”，有人把两者混为一谈，认为是一个事物的两种名称①，实际上两者是完全不同性质的。“得胜头回”来源于“说话”：

> 词话每本头上有请客一段，权做个德（得）胜“利市”头回，此政是宋朝人借彼形此，无中生有妙处。②

郎瑛《七修类稿》也说：“小说起宋仁宗，盖时太平盛久，国家闲暇，日欲一奇怪事以娱之。故小说‘得胜头回’之后，即云‘话说赵宋某年’……”郎瑛所说的“小说”并非书面文学，仍指的是“说话”中的一家。“得胜头回”的体制保留在短篇小说中，成为正文前的一小段闲文，这段闲文或与正文有关联但又不属于正文。例如宋人小说《错斩崔宁》，正传之前写了一个少年登科的魏生，只因给妻子开一个玩笑竟至丢失了锦绣前程的故事。小说开头云：“这回书单说一个客人，只因酒后一时戏笑之言，遂至杀身破家，陷了几条性命。且先引下一个故事来权做个得胜头回。”接下去叙魏生的故事。魏生的故事与崔宁的故事是两个不同的故事，只因为故事中都是一时戏言而招致灾祸，在性质上相类，故而联系在一起了。尽管有这种联系，假若删去“得胜头回”，对于小说也并没有什么妨害。也就是说，“得胜头回”只是短篇小说的附加成分，不是小说的有机构成部分。

“楔子”来源于戏曲。元杂剧一般为四折，或加一个楔子。王国维说：

---

① 庄因：《话本楔子汇说》，台湾联经出版事业公司，1978年。

② 明钱希言：《戏瑕》卷一。

> 元剧以一宫调之曲一套为一折。普通杂剧，大抵四折，或加楔子。案《说文》六：“楔，櫼也。”今木工于两木间有不固处，则斫木扎入之，谓之楔子，亦谓之櫼。杂剧之楔子亦然，四折之外，意有未尽，则以楔子足之。昔人谓北曲之楔子，即南曲之引子，其实不然。元剧楔子，或在前，或在各折之间，大抵用“仙吕赏花时”或“端正好”二曲。唯《西厢记》第二剧中之楔子，则用正宫“端正好”全套，与一折等，其实亦楔子也。除楔子计之，仍为四折。①

楔子冠于剧首，做为发端之用的，最接近“说话”之“得胜头回”，但毕竟不同。不同之点在于楔子是全剧情节的不可分割的部分。例如《窦娥冤》一剧四折，首“楔子”叙窦天章卖女儿给蔡婆婆，凑成盘缠上京赶考。窦天章的女儿就是窦娥，后来做了蔡婆婆的媳妇，遭致天大的冤枉被处死刑，结局是由她的父亲为她申冤平反。这样的例子不胜枚举。在杂剧中还没有楔子演述与全剧不同的故事的例子。

长篇小说引入“楔子”体制，起首于金圣叹批改的七十回《水浒》。七十回《水浒》的“楔子”是“张天师祈禳瘟疫，洪太尉误走妖魔”，讲述梁山一百单八将的来由，是本题故事的组成部分，它与正文的关系完全不同于《错斩崔宁》之魏生的故事与正文崔宁的故事的关系。其实，金圣叹称之为“楔子”的东西，原本是百回本《水浒传》的第一回。长篇小说有许多作品没有“楔子”，但却有相当于“楔子”的章回，它的作用是为整个情节制造一个观念的框架，阐述作品的主题思想，或者暗示人物命运和情节归宿，在全部情节中，它具有某种总纲的性质。刊于元代至治年间的《三国

① 王国维：《宋元戏曲史》第十一章“元剧之结构”。

志平话》开头有司马仲相断狱的故事，叙东汉光武帝时书生司马仲相被请到阴司审断刘邦杀功臣韩信、彭越、英布的冤狱，判决让韩信投生为曹操，彭越投生为刘备，英布投生为孙权，让刘邦投生为汉献帝，前世冤孽，后世果报。这个故事虽不与三国故事时间衔接，但它们是前因和后果的关系，情节有内在的联系，这个序幕式的故事寓含着整部小说的历史意旨。它的性质与七十回《水浒》的楔子相同。《红楼梦》第一回叙述石头来历和神瑛侍者与绛珠仙子的偿泪之说，故事优美，寓意深远，也有楔子的性质。《女仙外史》第一回叙唐赛儿原系月殿上的嫦娥，燕王朱棣原系天狼星，天上的恩怨化为下文人间的敌对，此回回末总评陈香泉曰："此回意旨在月殿。主与天狼星结仇，为全部大书之章本。乃先之以碧桃会，撰出如许志怪陆离文字。初不能测其机关，直至嫦娥宴回，陡遇天狼，方始豁然。如此灵心幻思，其餐霞吸露之人乎？《水浒》第一篇，以请天师禳疫而引魔君出世，落想固佳，然犹未能脱尽凡尘之气。"《镜花缘》前六回叙武则天冬天下诏令百花齐放，百花未奏闻天帝即行开放，百花仙子与其他九十九位花神被贬降凡尘，这六回亦相当于全书的楔子。长篇小说并不是都有"楔子"，如《三国志演义》、《西游记》、《飞龙全传》、《绿野仙踪》、《野叟曝言》以及才子佳人小说等等。但是只要是有"楔子"或有相当于"楔子"的长篇小说，其"楔子"都是小说的有机部分，不像白话短篇小说的"得胜头回"可增可减亦可删。

第二，在叙事方式上，白话短篇小说接近"说话"，而长篇小说离"说话"较远。"说话"采用主观的叙述，"说话"人叙述故事时常常中断情节插入自己对情节或某个细节的解释和评论，使听众始终感觉着他与故事之间有一个叙事者的存在，这是主观的叙述。白话短篇小说多半采取这种叙事方式。长篇小说中也有少

量作品采用主观叙事方式的，比如《隋史遗文》、《儿女英雄传》等，但多半是客观的叙述。所谓客观的叙述，就是作者在叙事时把自己隐蔽起来，不让读者感到有一个叙事者横亘在他与故事之间。晚清《小说小话》对这种叙事方式作了如下描叙和评论：

> 小说之描写人物，当如镜中取影，妍媸好丑令观者自知。最忌搀入作者论断，或如戏剧中一脚色出场，横加一段定场白，预言某某若何之善，某某若何之劣，而其人之实事，未必尽肖其言。即先后绝不矛盾，已觉叠床架屋，毫无余味。故小说虽小道，亦不容着一我之见，如《水浒》之写侠，《金瓶梅》之写淫，《红楼梦》之写艳，《儒林外史》之写社会中种种人物，并不下一前提语，而其人之性质、身分，若优若劣，虽妇孺亦能辨之，真如对镜者之无遁形也。夫镜，无我者也。①

小说叙事，作者的观点越隐蔽越好，客观的叙述应当是小说叙事方式的上乘境界。中国古代长篇小说采用客观叙述的作品之最上乘者是《红楼梦》，但《红楼梦》的叙事中仍有一些主观的痕迹，纯净的客观叙事在古代小说中是不存在的，这里说长篇小说采用客观叙述方式是从总体而言的。长篇小说发端于宋元"讲史"，然而在它的演进途程中更多的是吸收史传文学的营养，这一点尤其表现在叙事方式上对史传文学叙事传统的继承和发展。

中篇小说，按现在一般的看法是介于长篇和短篇之间的不长不短的小说。不长不短到底是多大的篇幅呢？很难有一个精确的尺度，只能是一个约定俗成的大体的标准。郑振铎认为：

> 中篇小说盖即短的长篇小说(novelette)。它们是介于长篇小说(novel)与短篇小说(shortstory)之间的一种不长

---

① 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》。

不短的小说；其篇幅，长到能够自成一册，单独刊行，短到可以半日或数时的时间读完了它。或切实地说一句话，中国的中篇小说，其篇幅大都是八回到三十二回之间(但也有不分回的，那是例外)。其册数大都自一册到四册，而以大型的一册，中型的四册为最多。①

这个标准是可以接受的。它照顾到回数和字数两个方面，一回的容量并没有统一的标准，长者万言以上，短者二三千字亦有之，伸缩性很大，若单论回数就有片面性，连同册数(也就是字数)来考虑就比较全面了。

中篇小说有文言和白话二体。文言中篇小说源自唐代传奇体小说，张鷟的《游仙窟》作于唐高宗调露元年(679年)，是单本刊行的传奇体小说的第一种，它的篇幅较其他唐人传奇为长，描叙了“我”与一位女子邂逅相遇的一段艳情，文中交杂着五言诗和骈俪文字，大约是吸收了当时民间文学的表现方式。《游仙窟》的题材类型和叙事方式对于后世的中篇小说有深刻的影响。元代的《娇红记》，明代的《钟情丽集》、《刘生觅莲记》、《寻芳雅集》、《双卿笔记》、《花神三妙传》、《天缘奇遇》、《怀春雅集》等等中篇小说，无一不演述艳情，且诗词夹杂，文言浅近，颇为下士俗儒和粗通文理的市人所喜爱。从唐人传奇到明人中篇，元代是一个很重要的环节，像《娇红记》这种类型的作品应该还有，可惜没有流传下来，否则会留下更多更显著的文体演进的轨迹。明初瞿佑的《剪灯新话》承袭唐代传奇的余绪，在《娇红记》元代传奇的基础上又有发展。它启迪了有明一代的文言中篇小说。孙楷第曾考辨

① 郑振铎：《中国小说的分类及其演化的趋势》(收在《郑振铎古典文学论文集》，上海古籍出版社，1984年)。

此文体的流变说：

> 余尝考此等格范，盖由瞿佑李昌祺启之。唐人传奇，如《东阳夜怪录》等固全篇以诗敷衍，然侈陈灵异，意在诽谐，牛马橐驼所为诗，亦各自相切合；则用意固仍以故事为主。及佑为《剪灯新话》，乃于正文之外赘附诗词，其多者至三十首，按之实际，可有可无，似为自炫。昌祺效之，作《余话》，着诗之多，不亚宗吉。而识者讥之，以为诗皆俚拙，远逊于集中所载。则亦徒为蛇足而已。自此而后，转相仿效，乃有以诗与文拼合之文言小说。乃至下士俗儒，稍知韵语，偶涉文字，便思把笔；蚓窍蝇声，堆积未已，又成为不文不白之“诗文小说”。（因以诗文拼成，今姑名之为诗文小说。）而其言固浅露易晓，既无唐贤之风标，又非瞿李之矜持，施之于文理粗通一知半解之人，乃适投其所好。流播既广，知之者众。乃至名公才子，亦谱其事为剧本矣。是以此等文字，以文艺言之，其价值固极微，若以文学史眼光观察，则其在某一期间某一社会有相当之地位，亦不必否认。如斯二者，宜分别论之，不可溷淆。要之，沿波溯源，亦唐人传奇之末流也。①

《剪灯新话》是传奇体过渡到文言中篇的桥梁，然而溯源到《东阳夜怪录》则不尽恰当，《东阳夜怪录》辑录在《太平广记》卷第四百九十，其内容是“侈陈灵异，意在诽谐”，文中各诗与作诗的角色牛马橐驼身分恰相切合，毫无堆砌之嫌，与讲艳情的《游仙窟》在意趣和文体上差别甚远。

文言中篇小说文体从传奇小说直接发展而来是显而易见的，它没有“得胜头回”之类的帽头，也没有“说话”人的打岔，叙

---

① 孙楷第：《日本东京所见小说书目》。

事方式与传奇小说一脉相承，因而有学者称之为“长篇传奇小说”[1]。文言中篇小说分卷不分回，有的既不分卷也不分回，绝不同于章回小说。他们能够以单本刊行，高儒《百川书志》卷六以及晁瑮《宝文堂书目》卷中著录的单行本就有《娇红记》、《钟情丽集》、《艳情集》、《李娇玉香罗记》、《怀春雅集》、《双偶集》、《天缘奇遇》、《荔枝奇逢》等，这一点又与短篇的传奇小说不同。

白话中篇小说产生在文言中篇之后，它们在题旨上与文言中篇一脉相承，变换着千百种花样来讲述才子佳人的恋爱婚姻，然而在文体上却走着长篇章回小说的路子。其著名的作品如《玉娇梨》、《平山冷燕》、《好逑传》、《两交婚》、《画图缘》等等，均采用章回体制。这类作品与长篇小说很难划清界限，说它是较短的长篇小说亦未尝不可。如果说文言中篇小说是传奇小说的放大，那么则可以说白话中篇小说是长篇章回小说的缩小。

第四节　结构的类型

小说最基本的要素是故事。鲁迅认为小说起源于休息，“人在劳动时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则到休息时，亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故事，正就是小说的起源”[2]。小说的胚胎就是故事、故事向

---

① 大塚秀高：《明代后期文言小说刊行概况》（谢碧霞译，载《书目季刊》第十九卷第二期）：“……何类传奇小说方可冠以长篇之名，则非毫无可议之处。问题着眼点不只是篇幅字数，其内容情节亦是关键所在。不过，在此笔者姑且稍嫌含糊地将长篇传奇小说界定为：创作于元代以后，以单行本刊行的传奇小说，或是与此文字篇幅近似的传奇小说。”

② 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》。

高级阶段发展，逐渐淘汰了它的自然性、偶然性因素，使故事的前后环节具备因果和必然的性质，这就是情节。当代英国小说评论家爱·缪尔的《小说结构》按作品的意构把小说分为情节小说、人物小说和戏剧性小说。情节小说以情节为中心，人物只是完成情节的工具而没有自己的主体精神；人物小说突出表现人物，情节被忽略而显得散淡；戏剧性小说才达到情节与人物的和谐和统一。[①]人物小说最不重视情节，但并不是没有情节。现代又有非情节化的"新小说"，不过它终究不是小说的主流，再说它也只是"非情节化"，并非彻底消灭了情节，倘若绝对没有情节，那也就没有了小说。总之，故事是小说的最低也是最必要的层面。本书探讨的"结构的类型"，就是指故事情节构架的基本原则或方式，它是小说文体较为内在的要素之一。中国古代小说的结构，在情节外在的故事方面可分为单体式和联缀式两类，在情节内在的线索方面可分为线性式和网状式两类。

一部小说，不论它是短篇、中篇和长篇，只要是由一个故事所构成，那就是单体式结构。这个故事也许时间延绵很长，空间跨度很大，故事发展分为若干阶段，每个阶段中又发生了相关故事，几个主要角色贯串故事始终，而每个阶段的相关故事里又参与进来一些次要角色，但是所有各阶段出现的次要角色都烘托几个主要角色，所有各阶段的小故事在时间的序列上都含有前后的因果关系，同时又都归向起讫全篇的大故事，都是大故事的一个有机的组成部分。短篇小说除了个别例外如《古今小说》之《宋四公大闹禁魂张》、《拍案惊奇》之《唐明皇好道集奇人，武惠

---

① 爱·缪尔：《小说结构》，汉译本见《小说美学经典三种》，上海文艺出版社，1990年。

妃祟禅斗异法》等等，一般都是单体式结构。长篇小说的情况不同。欧洲长篇小说是先有联缀式然后发展成单体式，中国长篇小说一开始便有单体式。显然，这与中国长篇小说来源于“讲史”有关。奠定中国长篇小说的体制和规模的《三国志演义》便是单体式结构的小说。它讲述刘备、曹操和孙权三家争夺天下的故事，全书描叙了从公元184年到280年将近一个世纪的历史，在这一分为三、三合为一的戏剧性历史进程中编织了数以百计的人物和故事，其中许多故事都有独立的价值，因而明清两代的戏曲舞台上不断地搬演它们，例如《桃园结义》、《斩华雄》、《连环计》、《捉放曹》、《辕门射戟》、《白门楼》、《三顾茅庐》、《群英会》、《逍遥津》、《单刀会》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《哭祖庙》等等，简直不胜枚举，它们固然可以各自相对独立，但《三国志演义》对它们却缺一不可，整部情节如果失去其中任何一个故事，情节都将断裂，血脉都将梗阻。这些相对独立的小故事之间存在着复杂的因果关系，它们在小说的时间和空间中所处的位置是不可稍微变更的，绝不容许错位和颠倒，可见它们都是情节躯体的有机部分。

联缀式结构则不同。它不是大故事套小故事，而是并列了一连串的故事，这些故事或者由一个几个行动角色来串连，或者由某个主题把它们统摄起来，它们之间不存在因果关系，因而挪动它们在小说时间和空间的位置也无伤大体。个别的短篇小说采用这种结构，如《拍案惊奇》卷七之《唐明皇好道集奇人，武惠妃崇禅斗异法》依次讲述了张果、叶法善、罗公远和金刚三藏的故事，然后讲述法善、公远与三藏斗法的故事，几个故事都自成单元，彼此没有关涉，将前四个故事的顺序打乱重新排列亦无不可，这些故事靠了唐明皇才联缀起来，统一在唐明皇好道、武惠

妃崇禅的主题之下。再如《二刻拍案惊奇》卷三十九之《神偷寄兴一枝梅，侠盗惯行三昧戏》写神偷懒龙的盗窃生涯，表现他的劫富济贫的精神和高超绝妙的手段。全篇写了十四个故事，主角都是懒龙，但每个故事都可以独立，全篇减少几个故事或增加几个故事都是可以的，把十四个故事顺序重新排列也是可以的，它实际上是由懒龙贯串起来的一系列偷窃奇闻。联缀式结构在长篇小说中较为常见，著名的作品如《儒林外史》，鲁迅称它"如集诸碎锦，合为帖子"：

> ……全书无主干，仅驱使各种人物，行列而来，事与其来俱起，亦与其去俱讫，虽云长篇，颇同短制；但如集诸碎锦，合为帖子，虽非巨幅，而时见珍异，因亦娱心，使人刮目矣。①

这段话是针对《儒林外史》的，也可以看做是对联缀式结构特征的一种表述。

有些长篇小说的结构类型并不单纯，比如《水浒传》。这种状况与它是长期累积成书有直接的关系。据《醉翁谈录》记载，南宋"说话"中已有《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》四个名目的水浒故事，宋元两代说水浒故事的名目当不止这些，明初《水浒传》的作者将这些各自独立的故事采编进小说中，虽然作者进行了精心的艺术编织，作品仍不免保留着联缀的痕迹。一百回本《水浒传》中武松的故事，起自第二十三回，讫于第三十二回，有十回的篇幅，故俗称"武十回"，形成一个相对独立的单元。鲁智深的故事主要集中在第四回至第八回，他的故事由史进引入，由林冲转出，也是一个单元。杨志的故事主要集中在第十二

① 鲁迅：《中国小说史略》第二十三篇"清之讽刺小说"。

回、第十三回、第十六回和第十七回，他的故事由林冲引入，而由鲁智深转出，同样也是一个单元。这些单元固然不像《儒林外史》那样，“驱使各种人物，行列而来，事与其来俱起，亦与其去俱讫”，武松也好，鲁智深也好，杨志也好，他们在以后的章回中还要出现，只是不再充当单元情节的中心角色而已，与《儒林外史》的结构有所不同，但是联缀的痕迹仍依稀可辨。这不仅表现在故事自成单元，还表现在各单元间的时间关系是模糊的，例如武松在景阳岗打虎、在阳谷县杀嫂的时候，宋江在干什么，林冲在干什么，同一时间的不同空间的事情缺乏明确的标识，它不像《金瓶梅》和《红楼梦》可以大事编年，假若把武松、鲁智深、杨志的故事在时间上重新排列一下，对整个情节大概是不会伤筋动骨的。

《水浒传》的结构还受史传文学的影响。中国史传有纪传体和编年体，《春秋》、《左传》是编年体，按时间顺序编排历史大事，优点是历史事件的时间顺序一目了然，但就单个事件而言则不免被割裂为数段，显得散碎。《史记》确立的纪传体，将史书分为“本纪”、“表”、“书”、“世家”、“列传”，“本纪”记帝王政迹，是编年的，“表”以分年略记世代为主，“书”记典章制度的沿革，“世家”记侯国世代存亡，“列传”类记各方面人物，五体中主要部分是本纪、世家、列传三体，《史记》一百三十篇，列传占了全书的过半数。如果说《春秋》、《左传》“编年体”是以事为中心，那么，《史记》“纪传体”则是以人为中心。以历史各方面人物为纲把纷繁复杂的历史事件组织起来，这种“纪传体”结构方式在《水浒传》中可以看到它的影子。《水浒传》可以看做是梁山泊农民起义军兴亡的历史，作者显然主要不是采用编年、而主要是采用纪传的方式进行结构，分头为主要人物立传。

联缀式结构在欧洲古代小说中是最早的结构类型，从联缀

式发展到单体式，这是欧洲长篇小说所走的路线，与中国的情况不同。称为“流浪汉小说”鼻祖的西班牙作品《小癞子》就是联缀式结构。一个主角出外游历，没有明确目的的称做流浪，这个主角在流浪中会遭遇到种种人和事，这些人事相互往往毫无关联，仅仅是主角所经历，由主角把这些故事贯串起来构成一部小说。《小癞子》出版于十六世纪中期，相当于我国明代嘉靖年间，它故事的成形可能还要早些。杨绛论及“流浪汉小说”的结构特征说：

> 这类小说不仅都用自述的体裁，结构上也有相同处——都由一个主角来贯穿全书的情节。流浪汉到处流浪，遭遇的事情往往不相关联。他一生的经历并没有亚里斯多德《诗学》上所讲究的“统一性”或“一致性”，而是杂凑的情节。主角像一条绳束，把散漫的情节像铜钱般穿成一串。这种情节杂凑的(episodic)结构是流浪汉小说所共有的。
>
> 因为流浪汉小说都由一个主角来贯穿杂凑的情节，所以同样结构的小说渐渐就和流浪汉小说相混了。历险性或奇遇性的小说尽管主角不是流浪汉，体裁也不是自述体，只因为杂凑的情节由主角来统一，这类小说也泛称为流浪汉小说。例如英国菲尔丁的《弃婴汤姆·琼斯的故事》，主角既非流浪汉，小说又非自述体，作者还自称遵照《诗学》所讲的结构，可是这部小说因为由主角贯穿全书情节，也泛称为流浪汉小说。甚至班扬的《天路历程》、塞万提斯的《堂吉诃德》都泛称为流浪汉小说。①

欧洲古代的叙事诗比较发达，但中国的散文叙事传统显然要比

① 杨绛：《关于小说·介绍〈小癞子〉》，三联书店，1986年。

欧洲悠久,《三国志演义》和《水浒传》要早于《小癞子》二百年,而且在结构上要先进得多。"说话"是民间口头叙事文学,史传是书面的叙事散文,中国小说从这两个方面吸取营养,发展到十四世纪中叶以后便已成为根深叶茂的大树,产生出像《三国志演义》和《水浒传》这样伟大的作品来。

当我们谈单体式和联缀式结构时,那还只是涉及情节的故事表层,情节还有其内部的经络,那经络便是矛盾冲突。情节表现为由因果关系的链环联接起来的一连串事件,这些事件是由人物之间的冲突造成的,人物行为被他自身所秉赋的某种社会历史性格所支配,各自按照自己的性格逻辑运动,而性格的差异便造成人物之间的冲突,人物冲突的开端、发展、高潮和结局便是情节的全过程。参与小说情节的人物可能很多,物以类聚,人以群分,人物必定会根据各自的利益、信仰、感情等等选择矛盾冲突中自己的立场,情节包孕的矛盾冲突至少有一种,多者有数种。如果一部小说情节由一种矛盾冲突构成,矛盾一方的欲望和行动仅止受到矛盾另一方的阻碍,由这单一的矛盾冲突推动情节向前发展,那么情节就表现为一种线性的因果链条。这种结构就叫做线性结构。线性结构是结构的低级形态。

话本小说一般采用线性结构。《警世通言》第二十四卷《玉堂春落难逢夫》在话本小说中算是第一流的作品,它叙述一个世家子弟与一位妓女相爱,历经曲折终于结成眷属的故事。王景隆与玉堂春争取婚姻自主,是矛盾的主要方面,反对他们结合的是封建势力,其代表主要是王景隆的父亲和玉堂春的鸨母,王景隆和玉堂春克服封建势力的阻挠的过程就是小说的全部情节。其情节大体分为六个段落。第一段落写王景隆留连妓院爱上玉堂春,随身家人王定从中阻拦。世家子弟读书做官才是"正途",沉迷烟

花青楼乃是堕落的表现，王定的反对实际代表了家长的态度。第二段写王景隆在妓院花完了身边所有的三万银子，鸨母设计将王景隆撵出妓院，但玉堂春巧妙地送给王景隆钱财，助他返回家乡。这说明王景隆不是一般的嫖客，他是真心爱上玉堂春，而玉堂春也不是一般的妓女，她也真心地爱着王景隆，他们的爱情遭到鸨母的破坏。鸨母是天下一般黑的鸨母，爱财如命，寡廉鲜耻，心狠手毒，这是封建社会造就出来的典型，代表着封建黑暗势力。她与王景隆的父亲在表面上是不同阶层甚至是对立的人物，但他们在封建社会里恰恰是互相补充的，都同样维护着封建制度。第三段写王景隆回到故乡，由于姑父姑母的调停，得到父亲的谅解，遂发愤读书，企图用金榜题名的办法来解决他与玉堂春的婚姻困难。第四段写鸨母得知王景隆中了举人正要上京会试，便把玉堂春骗卖给山西洪洞县商人沈洪。这是王景隆、玉堂春与鸨母矛盾的继续。第五段写玉堂春被冤落难。商人沈洪之妻与他人奸通，毒杀了沈洪却栽赃玉堂春，案情并不复杂，但知县贪贿昏庸，将玉堂春屈打成招。如果不平反昭雪，王景隆与玉堂春定难结合，作为他们结合的阻碍因素的贪官也是封建势力的代表。情节发展到这里达到高潮。第六段写王景隆中进士后做了山西巡按，平了玉堂春的冤狱，两个有情人终于结为夫妻。这篇小说所描写的王景隆和玉堂春，行为动机是单一的，就是要结成夫妻，阻碍他们达到目的的力量有各个方面，但都表现为他们婚姻的阻力，这些阻力对于王景隆和玉堂春来说都表现为外部的力量，在他们的内心世界中没有任何的反映。这种情形与《杜十娘怒沉百宝箱》大不一样，该小说中与妓女杜十娘相爱的李甲的内心世界是分裂的，外部的阻力更深刻地反映在李甲的软弱、动摇和背叛。总之，《玉堂春落难逢夫》只有一个悬念：王景隆与玉堂

春最后能够结为夫妻吗?主人公行为动机是单一的,阻力也是单一的,这一种矛盾构成全部情节冲突的基础,因而情节便表现为一系列因果的环套,事件的演进虽有曲折,然而是一条线,非常单纯。

一般来说,话本小说提出一个悬念,叙述一种矛盾冲突的过程,是线性结构;长篇小说的矛盾多半在一种以上,人物比较复杂,是不是就都不是线性结构了呢?也不是。长篇小说也有线性结构的情况。所谓线性结构,不单是指以一种矛盾冲突来编织情节,还指在情节的每一个基本单元里只包含着一种矛盾冲突。情节通常包括概述和场景两个部分。概述是场景之间的连接剂,用来衔接前后两个场景时间的距离,用来进行场景描写之外的背景介绍,或者是追忆,或者是旁顾,有时也用作陈述和评论;而场景则是在时空确定的具体环境中人物的行为动作,场景就像舞台剧的一个场面,其中有环境的描叙,但主要由人物的言语和行动构成,它是现实生活场面的再现,是小说中最接近戏剧的部分,也是小说中最令人信服的真实感的部分。情节的基本单元就是场景,它相当于电影中的镜头,一部电影是由许多镜头组接而成,一部小说也是由许多场景组结而成。一个场景中不管只有一个人物还是有许多人物,如果它只包孕着一种矛盾,那么无论全部情节写了多少矛盾,它的结构也是线性的。《红楼梦》后四十回的人物与前八十回是相同的,情节大体是连贯的,但它的每一个场景只能写一种矛盾,与前八十回的每一个场景包孕多种矛盾显然不同,后四十回是线性结构。例如第三十三回写贾政笞挞宝玉,封建家长教训"不长进"的儿子,是表层的故事,也是最显见的一种矛盾冲突,这个场景中还含有其他几种矛盾。宝玉挨打的根本原因是他的长期以来的叛逆表现,与丫头们厮混,与黛玉的

恋爱，不准备求取功名，一句话：不走"正路"。挨打的直接原因有三点：金钏跳井自杀，忠顺王府来人索要优伶，贾环的挑拨离间。贾政打宝玉，包孕着封建家长与叛逆者的矛盾，主子与奴婢的矛盾，嫡与庶封建宗法关系内部矛盾和贾家与忠顺王府统治集团内部不同政治派系之间的矛盾。《红楼梦》的这种笔法，戚蓼生称之为"一声两歌"、"一手二牍"："吾闻绛树两歌，一声在喉，一声在鼻；黄华二牍，左腕能楷，右腕能草。神乎技矣，吾未之见也。今则两歌而不分乎喉鼻，二牍而无区乎左右，一声也而两歌，一手也而二牍。此万万所不能有之事，不可得之奇，而竟得之《石头记》一书，嘻，异矣！"①一张口难说两家话，但是《红楼梦》一笔却写出几家的事情，真是了不起的大手笔。关于这一点下文还将详述，这里只是要与后四十回作一个对比，后四十回一笔只能写一家的事情。比如说第九十六回写贾母与贾政王夫人议定宝玉的婚事，宝玉黛玉和宝钗的爱情婚姻是全书情节的中轴，包含和交织着极深刻、极复杂的矛盾，这一锤定音的关键场景，竟写得贫乏无力。贾母唯一的意愿是给宝玉冲喜，贾政对母亲的主意唯命是从，婚事便这样轻意地定夺下来。宝玉已经疯傻，既然连正常的思维能力都没有了，自然就谈不上是什么叛逆者了，他只是个任人摆布的行尸走肉，叛逆者与封建势力这一主要矛盾被抹去了。贾母深知宝玉与黛玉的感情，姑且承认贾母丝毫不疼爱自己的外孙女黛玉是符合她性格的，但她不可能不知道宝玉娶了不是黛玉的女人，对宝玉将来意味着什么，她不能不有所计划。宝玉的婚姻维系着贾氏家族兴亡的命运，前八十回在这一点上是做足了文章的，但这个场景中却毫无表现。后四十回一声一歌，

---

① 戚蓼生：《石头记序》。

一手一牍，一个场景中写一种矛盾，与前八十回不啻天壤之别。[1]

线性结构叙事比较便捷，适于故事性强而情节比较单纯的小说。这种结构与生活本来的结构相去甚远，现实生活的人，只要他不是生活在与外界隔绝的原始洪荒的孤岛上，必定随时随地都处在错综复杂的社会矛盾中，他的欲望受着环境的影响，他的行动更是受着各种矛盾的制约，他行动的结果决不可能与他预想的结果相吻合。所以不论是个人还是历史，前进的路线都不是笔直的。恩格斯说得好：

> 历史是这样创造的：最终的结果总是从许多单个的意志的相互冲突中产生出来的，而其中每一个意志，又是由于许多特殊的生活条件，才成为它所成为的那样。这样就有无数互相交错的力量，有无数个力的平行四边形，而由此就产生出一个总的结果，即历史事变，这个结果又可以看作一个作为整体的、不自觉地和不自主地起着作用的力量的产物。因为任何一个人的愿望都会受到任何另一个人的妨碍，而最后出现的结果就是谁都没有希望过的事物。所以以往的历史总是像一种自然过程一样地进行，而且实质上也是服从于同一运动规律的。但是，各个人的意志——其中的每一个都希望得到他的体质和外部的、终归是经济的情况（或是他个人的，或是一般社会性的）使他向往的东西——虽然都达不到自己的愿望，而是融合为一个总的平均数，一个总的合力，然而从这一事实中决不应作出

---

① 参见拙作《论〈红楼梦〉后四十回与前八十回情节的逻辑背离》，载《红楼梦研究集刊》第九辑，上海古籍出版社，1982年。

结论说，这些意志等于零。相反地，每个意志都对合力有所贡献，因而是包括在这个合力里面的。①

历史的辩证法，生活的辩证法就是如此。作为观念形态的小说，要像生活和历史本身那样来表现生活和历史，仅仅用线性结构是不够的，这就产生了更高级的形态——网状结构。网状结构的前提是小说情节含有多种矛盾，这多种矛盾不仅存在于情节的始终，而且贯穿在每一个场景里面。假若我们对情节截取一个横剖面，那么在这个横截面上有着多种矛盾，主要矛盾犹如轴心，各种次要矛盾都归向和牵制着这个轴心，或者说这个主要矛盾的轴心辐射开来，决定着各种次要矛盾，同时也被各种次要矛盾所决定。它像一张网，故称为网状结构。

《红楼梦》"一声两歌"、"一笔两牍"，采取的就是网状结构。试举"抄检大观园"为例。抄检大观园的表面原因是查赌，但真正的更深刻的原因却藏在里面，然而却又是人人心照不宣。这个场景有点类似电影的运动长镜头，随着主事人王熙凤和王善保家的一行人，从怡红院查起，依次到潇湘馆、秋爽斋、暖香坞、缀景楼搜查了一通。王夫人决定抄检大观园，首先是要向邢夫人交代绣春囊一事的处理，表现了贾氏家族内部房族之间的矛盾，但王夫人的动机远不止这样单纯，她要把宝玉从黛玉和丫头们的影响下争夺过来，她骂晴雯，同时在意识深处把黛玉也连带在内，这里包含着封建家长与叛逆者的矛盾，以及主子与奴隶的矛盾。贾府此时经济情况进一步恶化，赤字严重，王夫人和王熙凤想乘此机会裁减人员，把碍眼的和无用的都开除出去，这表现了封建贵族庄园经济所面临的困境，反映了封建末世生产力和生产关

① 恩格斯：《致约·布洛赫（1890年9月21—22日）》。

系的矛盾。王善保家的诽谤构陷晴雯等一班丫头，这是贾府内奴才与奴隶的矛盾。所有各种矛盾都归向封建家长与叛逆者这个轴心，抄检大观园最主要的是封建家长对以宝玉黛玉为代表的要求人格尊严和个性自由的新生力量的镇压。然而镇压者并未如愿以偿。王夫人撵走芳官、五儿，摧残晴雯致死，结果宝玉不但不回头，反而在叛逆的路上走得更远，晴雯之死，宝玉肝胆俱裂，一篇《芙蓉女儿诔》简直是叛逆的宣言。王善保家的想报复打击一下晴雯这些丫头，不料把自己的亲外孙女儿司棋给查出来了，现世现报。王熙凤不想再得罪人，还是得罪了探春、宝钗，黛玉一声不吭，心里更感到冷酷环境的重压，王熙凤次日便病倒了。王夫人想节省开支，清洗了几个小丫头，于经济又有何补？七事八事的都不遂心。贾府大厦虽然已经腐朽却还维持着，抄检大观园把它强烈地震动了一下，顷刻便摇晃起来，大有一推即倒的危险。

在小说结构的类型中，联缀式相对单体式而言，网状结构相对线性结构而言，它们是在情节结构的不同层面的分类。一部小说同时具备这两类结构的特征。一部单体式结构的小说，情节冲突结构可能是线性的，也可能是网状的；一部联缀式结构的小说也如此。情节冲突是线性结构的小说，在故事结构上可能是单体式，也可能是联缀式；一部网状结构的小说也如此。

第五节　叙事的模式

叙事模式是叙事者与故事之间关系的类型。叙事者要向读者展开情节，描叙人物，并对小说世界的种种作出情感的、道德

的、思想的、政治的等等价值判断，总是要采用某一种叙述的方式。叙事者或者以第三人称，或者以第一人称。他可以是纯客观的叙述，叙事者把自己隐藏起来，不站出来对情节中的人和事发表评论，让自己的倾向透过情节结构和风格技巧表达出来；也可以是主观的叙述，叙事者毫不掩饰自己在作品中的存在，他不但时时中断叙述站出来对情节中的人和事加以诠释和进行评论，而且在叙述时使用感情倾向显露的语言以表达自己的爱憎。他可以选择全知的视角进行叙述，叙事者不但知道任何人物在任何时间任何地点干什么，而且知道任何人物的内心隐秘；也可以选择限知的视角进行叙述，叙事者仅仅只能讲述作品中人物能够闻见的事物。叙事模式按其不同层面可以分为三类：

1)第一人称；第三人称。

2)主观叙述；客观叙述。

3)全知视角；限知视角。

第一人称叙事模式系指叙事者参与故事情节，甚至是故事的主角，"我"叙述自身经历的事件和事件进程中自身的认知过程。文言小说采用这种模式叙事的作品多有所见，唐代传奇之著名作品如王度的《古镜记》、张鷟的《游仙窟》、李公佐的《谢小娥传》、沈亚之的《秦梦记》、韦瓘的《周秦行纪》等等，皆用第一人称。这类作品中叙事者参与情节的程度各有不同，《游仙窟》、《秦梦记》、《周秦行纪》中的"我"都是故事的主角，参与情节较深；《谢小娥传》中的"我"在故事中为主角谢小娥解开梦中之谜，《古镜记》的主角是古镜，"我"只是古镜的持有者，也是古镜诛灭种种妖邪的目击者，两篇作品的"我"参与情节较浅。明代文言小说《痴婆子传》也是第一人称，它开头有一小段记筇客与痴婆子的对话，用第三人称，结尾一小段也是如此，但全篇正文完全是痴

婆子自述，是典型的第一人称的小说。第一人称描述一些怪诞的或奇特的经历，由于标榜为"我"的经历，常常获得一种令人信以为真的效果。它同时还较长于描述故事中的"我"的心路历程，作品常常带有内省的和抒情的色彩。晚清白话小说用第一人称的多起来，有人认为这是从外国引进的叙事方法[①]，其实它的根存于我国小说叙事传统中，关于这个问题后文将要做较详的论述。

第三人称是古代小说叙事的基本模式。叙事者不参与情节，也就是说不在故事中充当任何一种角色，他只是故事的局外人、旁观者，他只是客观的叙述故事的发生发展和结局，叙事者可以在叙述中插进自己对人物情节的解释和褒贬，也可以把褒贬隐含在情节结构和各种隐喻象征之中，让读者去做判断，而叙事者则把自己完全隐藏起来，使读者直接进入故事而不感觉叙事者这个中介的存在。文言小说受史传的直接影响，史传一般都用第三人称。白话小说源于"说话"，而"说话"一般也用第三人称。第三人称叙事，叙事者可以无所不知、无所不晓和无处不在，时空可以自由遨翔，可以描述任何隐秘的角落，然而这种叙事的灵活程度也必须付出代价，倘若不小心翼翼地把握真实性原则，就很容易流于虚妄。小说创造的世界固然是虚构的，是一种幻象，但作为小说就必须让读者在阅读的时候恍入真地，让读者暂时离开现实红尘踏入小说世界。有的作家用第三人称，但为了加强他所讲述的故事的可信性，开场白或结束语用第一人称，强调故事

---

① 胡适：《五十年来中国之文学》说："吴沃尧曾经受过西洋小说的影响，故不甘心做那没有结构的杂凑小说。他的小说都有点布局，都有点组织。这是他胜过同时一班作家之处。《怪现状》的体例还是散漫的，还含有无数短篇故事；但全书有个'我'做主人，用这个'我'的事迹做布局纲领，一切短篇故事都变成了'我'二十年中看见或听见的怪现状。即此一端，便与《官场现形记》、《文明小史》不同了。"（《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社，1988年）。

为作者亲见亲闻，并非凭空虚拟。明代宋懋澄的《负情侬传》①是《警世通言》《杜十娘怒沉百宝箱》的蓝本，叙杜十娘故事用第三人称，结尾部分却用第一人称，说“余”早已闻知杜十娘事迹，正要援笔记叙其始末，杜十娘托梦警告不得形成文字，否则灾祸将至，慑于杜十娘魂灵，“余”只好辍笔。八年以后在家中检出未完稿，以为不再有事，遂续写成篇。不料“余”的一个丫鬟忽然堕河而死，始知杜十娘魂灵的警告不是诳语。唐代传奇小说中类似这种写法的作品不少，如沈既济的《任氏传》、陈玄祐的《离魂记》、李公佐的《南柯太守传》、《庐江冯媪传》、白行简的《李娃传》、元稹的《莺莺传》等等，都是采用第三人称叙述，在文末加一段用第一人称记叙的尾巴，类似“跋”文，由作者直接出面说明本篇故事的来源和撰写成文的原因，目的一般都是加强故事的可信性。

在作者、故事和读者的关系中，作者可以不隐蔽自己，在叙述中出头露面进行解释和评论，使读者在接受故事的同时始终感到有一个讲述者的存在。这是主观叙述。另外的一种方式是作者把自己隐蔽起来，将故事按照生活实际发生的样子呈现在读者面前，读者在接受故事的时候忘记了有一个叙述者的存在。这是客观叙述。叙述不论是主观的还是客观的，都是作者叙述的方式，并非说客观叙述就意味着作者对他描叙的人物和情节抱着一种超然于是非之外的客观态度。任何一部小说都是有倾向性的，作者对于自己笔下的人物和事件都有自己的观点，并且在叙述中渗透着自己的美学评价，客观叙述只不过将自己的评价隐藏在情节结构和隐喻象征中，让读者通过情节自己去领悟而已。

主观叙述是白话小说常见的叙事方式，尤其是白话短篇小

---

① 宋懋澄：《九籥集》卷五（王利器校录，中国社会科学出版社，1984年）。

说，叙事者在讲述正传的前后往往都有开场白和收场语，在正传的叙述中常常中断情节插入叙事者的诠释或评论，作者在这个时候采用第二人称，直接与读者对话。试举宋代白话短篇小说《碾玉观音》为例，这篇小说描叙咸安郡王府中工匠崔宁与绣女秀秀的爱情悲剧，他们先是私奔，被郡王抓回，秀秀被活活打死，崔宁发遣到建康，秀秀鬼魂追到建康与崔宁一起生活，后来迁至临安，却又被那个曾经破坏他们幸福的告密者郭排军撞见，郭排军再次向郡王告密：

> 郡王焦躁道："又来胡说！秀秀被我打杀了，埋在后花园，你须也看见；如何又在那里？却不是取笑我！"郭立道："告恩王，怎敢取笑！方才叫住郭立相问了一回。怕恩王不信，勒下军令状了去。"郡王道："真个在时，你勒军令状来。"那汉也是合苦，真个写一纸军令状来。郡王收了，叫两个当直的轿番抬一顶轿子，教："取这妮子来！若真个在，把来凯取一刀；若不在，郭立，你须替他凯取一刀。"郭立同两个轿番来取秀秀。正是：
>
> 麦穗两岐，农人难辨。
>
> 郭立是关西人，朴直，却不知军令状如何胡乱勒得。三个一逕来到崔宁家里。

这一段叙述凡作记号的文字皆是作者直接露面评论的地方，从这评论中可以看到作者对郭立的观点。作者批评郭立颟顸多事，仅此而已，表明作者对崔宁和秀秀的悲剧的认识是肤浅的。由此可见，主观叙述使读者分明地感到在他和故事之间有一个叙事者存在。

客观叙述则不同，叙事者无论采用第一人称还是第三人称叙事，都决不中断情节站出来说话，故事就像实际生活那样一幕

一幕呈现在读者面前，读者不感觉有一个叙事者横亘在他与故事之间。就一部具体作品而言，在中国古代小说中纯粹客观叙述的作品是十分罕见，全篇的开头结尾以及章回的开头结尾，作者免不了要抛头露面，吟几首入话诗，模仿《史记》太史公的方式作一点评论，但只要故事进行中作者不出来打岔，这样的作品就可以承认它是客观叙述。例如《三国志演义》写关羽温酒斩华雄：

> 阶下一人大呼出曰："小将愿往，斩华雄头献于帐下！"众视之，见其人身长九尺五寸，髯长一尺八寸，丹凤眼，卧蚕眉，面如重枣，声似巨钟，立于帐前。绍问何人，公孙瓒曰："此刘玄德之弟关某也。"绍问见居何职，瓒曰："跟随玄德充马弓手。"帐上袁术大喝曰："汝欺吾众诸侯无大将耶？量一弓手，安敢乱言，与我乱棒打出！"曹操急止之，曰："公路息怒，此人既出大言，必有广学。试教出马，如其不胜，诛亦未迟。"袁绍曰："不然。使一弓手出战，必被华雄耻笑。吾等如何见人？"曹操曰："据此人仪表非俗，华雄安知他是弓手？"关某曰："如不胜，请斩我头。"操教酾热酒一杯，与关某饮了上马。关某曰："酒且斟下，某去便来。"出帐提刀，飞身上马。众诸侯听得寨外鼓声大震，喊声大举，如天摧地塌，岳撼山崩。众皆失惊，却欲探听，鸾铃响处，马到中军，云长提华雄之头，掷于地上。其酒尚温。

这一段是纯粹的客观叙述。若按话本的叙事方式，关羽的外貌必定由叙事者直接描述，但这里却借用了众诸侯的眼睛。袁绍、袁术贵族偏见，以出身和官职论人，有眼无珠；曹操门阀观念较淡，以本事才能论人，一眼看出关羽非同凡响；公孙瓒虽有荐贤之心，但没有气魄和胆量；关羽仅有一句话，他如何藐视袁绍一班尸位素餐的大人物，作者没有直接揭示，这一切内心活动和各个

人物品格的高下，作者未置一词，读者通过呈现在眼前的这个场景却不难得出结论。这种客观叙述的方式在史传文学中是最普遍采用的，仅此即可看出《三国志演义》与史传叙事传统的承袭关系。

小说叙述故事还有一个视角的问题。小说的视角有点像电影的镜头，但又不完全相像。电影镜头实际上是人的眼睛，一般是观众的眼睛，有时也是电影中某个人物的眼睛，作为人的眼睛，它只能看到眼睛能够看到的东西。内心活动看不到，只能通过人物的表情行动和某个隐喻象征的画面来表现；抽象的东西，如人的品质、思想，某个事物的意义等等，只能通过具象的画面来表现。电影的镜头局限在肉眼所能见的范围之内，而小说的视角却要灵活自由得多。例如上举的《碾玉观音》那一段文字，其中说"郭立是关西人，朴直，却不知军令状如何胡乱勒得"。郭立的性格品德和此刻的内心活动，是作品中的人物不能看到的，作者似乎无所不知，无所不在，很随便地就揭示了出来，这就是全知视角。作者像是全知的上帝，可以知道除了当事人本人以外不可能有第二个人知道的隐秘，可以知道人物和事件的过去和将来，对于小说中的人物和事件可以作出小说中任何一个人都无法作出的判断。全知视角可以把真实生活中没有人能够知道的东西讲述出来，作者的确方便和自由，然而却带来一个可信性的问题。《碾玉观音》的作者介绍郭立，说他"朴直"，毫无疑问，读者对郭立的观感可能完全不同，读者会认为他是一个缺乏同情心的走狗，是一个卑鄙的告密者，也许读者还会有别的评价，但无论如何不会接受作者所给予的判词。作者传达的信息是否确定可信，更多的是存在于形象的描叙中。清代的纪昀曾就这一点责难过全知视角：

小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点；……令燕昵之词，媟狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理，使出作者代言，则何从而闻见之，又所未解也。[①]

纪昀所谓的“小说”，如前所述，不是作为文学意义的、以虚构为其特征的小说，而是指附庸于史传的丛残小语，因而它要求绝对排斥虚拟。此论不免过于挑剔和迂腐。“燕昵之词，媟狎之态”，属于房内床笫之私，当事人不会告人，旁人何以闻见之，作此真切细微的描写？的确，这是作者设身处地，揣摩人情加以虚拟的。不过这不能构成“不可信”的罪名，只要写得入情合理，就能够成立。且不说稗史，就是正史中也不乏这样的全知的描写，《左传》僖公二十四年介之推与母偕逃前之问答，宣公二年鉏麑自杀前之慨叹，都是“生无傍证、死无对证”的场面，外人不得知晓，左氏如果不是悬想虚拟，所据何来？[②]不过纪昀的意见又有值得重视的因素，尽管我们肯定小说所写的这些外人不得知晓的隐秘是入情合理，因而是真实可信的，但我们也不得不承认这种全知视角带有人为性的痕迹，使我们隐约感到一位无所不知的叙事者的上帝目光。

限知视角更接近电影镜头，它的视野受到一定的限制，叙事者放弃全知的权利，只是通过小说中某个人物的视野观察事物，叙事者不断变换由小说人物承担的观察主体，来达到全方位多侧面的描叙。叙事者不能自由进入处在被观察地位人物的内心世界，但作为观察主体的人物的内心世界却可以披露无遗。上举

---

① 转引自盛时彦：《〈姑妄听之〉跋》。

② 钱钟书：《管锥编》第一册“左传正义·杜预序”。

的《三国志演义》温酒斩华雄一段就是限知叙述。叙事者通过众诸侯的眼睛描叙诸侯联军统帅部帐幕里发生的事情，关羽、袁绍、公孙瓒、袁术、曹操的动作和言语都是帐幕中众诸侯眼中所见，关羽出帐后厮杀场面，帐中诸侯看不见，“听得寨外鼓声大震，喊声大举，如天摧地塌，岳撼山崩”，“却欲探听，鸾铃响处，马到中军，云长提华雄之头，掷于地上。其酒尚温”。描叙的都是帐中众诸侯耳闻目睹的事情。对于作为观察主体的人物的内心世界的描写，例如《红楼梦》“诉肺腑心迷活宝玉”怡红院中宝玉因史湘云说“经济”一事与史湘云险些“翻脸”一段，是林黛玉在窗外所见所闻，观察主体是林黛玉。

> 林黛玉听了这话，不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者，果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己。所惊者，他在人前一片私心称扬于我，其亲热厚密，竟不避嫌疑。所叹者，你既为我之知己，自然我亦可为你的知己，既你我为知己，则又何必有“金玉”之论呢？既有“金玉”之论，也该你我有之，又何必来一宝钗呢？所悲者，父母早逝，虽有铭心刻骨之言，无人为我主张；况近日每觉神思恍惚，病已渐成，医者更云：“气弱血亏，恐致劳怯之症。”我虽为你的知己，但恐不能久待；你纵为我知己，奈我薄命何！想到此间，不禁滚下泪来。待进去相见，自觉无味，便一面拭泪，一面抽身回去了。

在这一段以林黛玉为观察主体的文字中，恰似以林黛玉为“我”的第一人称叙述，文中可以自由地表白自己的心迹，却不可以去写被观察的人物如宝玉、湘云、袭人等等的内心活动。

一部小说可以固定一个观察主体，也可以由各种人物轮流担当。《红楼梦》第三回写林黛玉自苏州来到京城，运河上岸，一

路都是林黛玉眼中所见，宁国府、荣国府的豪门气象，进门以后，如何下轿，众人如何服侍，正房大院如何，都是通过林黛玉的眼睛来描叙的。接着写亲戚见面，观察主体仍是林黛玉。写贾母，"只见两个人搀着一位鬓发如银的老母迎上来"；写迎春、探春和惜春，"五六个丫鬟簇拥着三个姊妹来了：第一个肌肤微丰，合中身材，腮凝新荔，鼻腻鹅脂，温柔沉默，观之可亲。第二个削肩细腰，长挑身材，鸭蛋脸面，俊眼修眉，顾盼神飞，文采精华，见之忘俗。第三个身材未足，形容尚小"。记叙中含有黛玉的品评。行文往下，观察主体便转移到众人身上，"众人见黛玉年貌虽小，其举止言谈不俗，身体面庞虽怯弱不胜，却有一段自然风流态度，便知他有不足之症"。这样的限知视角叙述，作者似乎完全隐退了，他把叙述的任务委任给情节中的角色，这些角色按照自己的生活和性格逻辑表现着自己，与其他角色发生矛盾冲突，演进故事，同时他们的观察，他们的言论和动作，又都在执行着讲述的任务，告诉读者必须要知道的东西。限知视角的优长之处，就在它更接近真实的生活，极大限度地遮掩了小说叙述的人为性。

西方小说出现限知视角的叙事模式是相当晚近的事情，一般认为肇因于福楼拜、列夫·托尔斯泰、詹姆士等十九世纪的小说家。有学者据此认为中国现代小说受了西方影响才出现这种叙事模式，实在是有点数典忘祖。

第一人称和第三人称，主观叙述和客观叙述，全知视角和限知视角，这三种类型是小说叙事模式的三个不同层面，是叙事模式构成的三种要素。一部小说的叙事模式，分解开来总是可以见到这三种要素。这三种要素的组合是有规律可循的。一般来说限知视角与主观叙述是互相排斥的，因为限知视角意味着作者的隐退，而主观叙述时作者却要出头露面。一般来说第一人称与全

知视角是互相排斥的，第一人称本身就含有限知视角的性质，必然要与全知视角矛盾。但是一部小说运用叙事方式并不纯粹，语法规则是有章有循，实际一篇文字却往往难以避免语法上的疏忽。例如有的小说采用第一人称，却又是全知视角，李公佐的《谢小娥传》就是如此。这篇小说叙述谢小娥为父亲和丈夫报仇的故事，全篇用第一人称，其中叙述谢小娥家世、全家被强盗劫掠经过，父亲丈夫梦示凶手姓名以及报仇经过等等均用全知视角，仅"我"与谢小娥两次会见场面用限知视角。第一人称"我"只是情节中某个环节的参与者，没有经历故事的主要部分，于是那主要部分便采用了全知视角，倘若作者借助他人的叙述（限知视角）来完成这一部分的故事，也许可以避免叙事逻辑的矛盾。

第 2 章 小说文体的孕育

第一节 神话传说与小说的关系

中国小说的母体是史传，但如果要从叙事传统追溯上去，其源头就是神话传说。一般认为小说起源于神话，这个说法假若是就意识形态的源流而言，亦无不可。神话是一切意识形态的始祖，不要说是小说这样一个文学的门类，就是所有的文学艺术，所有的意识形态如宗教、道德等等，都发端于神话。所以我们说小说起源于神话，并没有解决小说的什么问题。应当研究的是小说究竟与神话有些什么关系，小说文体为什么不是从神话而是从史传演化而成？

欧洲小说起源于神话，它的发展有分明的轨迹：神话—史诗—传奇—小说。中国小说在它与神话之间缺少一个文学的中介，中国没有产生像欧洲那样的史诗和传奇，但中国却有叙事水平很高的史传，史传生育了小说。

神话是人类处于蒙昧时代的产物，它凝铸着当时人们对大自然和各类文化现象的理解和想象。中国神话产生于母系氏族社会，经过父系氏族社会和奴隶社会，到了封建社会初期便渐已销歇。神话是一种原始意识形态，内中包容有各种意识形态的胚芽，随着生产力的发展，人类认识能力的提高，脑力劳动和

体力劳动的分离，精神文化领域的专业化，宗教、道德、艺术才逐渐分离出来，成为具有相对独立性的社会意识形态。神话的演化不是单向的，而是多向的。比如它向宗教的蜕变，中国神话中女娲是人的创造者，人头蛇身，自然物与超自然物混然一体，《楚辞·天问》云："女娲有体，孰制匠之？"王逸注："传言女娲人头蛇身，一日七十化。"现今所见汉代石刻画像和砖画中有女娲的图像，的确是人面蛇身，这是神话。后来，自然物和超自然物分离开来并对置起来，超自然物凌驾于自然物之上，女娲成为顶礼膜拜的对象。当人们向这种超自然物祭祀和祈祷时，神话意识就已变成为宗教意识。神话向着文学方向的演化是通过神的人格化途径来实现的。神话形象原是自然原质和自然现象的虚幻的化身，反映着原始人类对自然原质和自然力的恐惧，后来，神话形象渐具人性，成为赋有超自然特性的勇士，反映着人类因为认识和改造自然的能力增强后的幻想和愿望，如大禹治水等等，这就已经不是神话，而是文学性质的传说了。

但是神话和传说的界线是很难划清的。传说中包含有原始神话的因子，是自不待言的。事实上，无论是东方还是西方，原始神话的本来形态都已不复存在，它们在各民族各部落里千百年口耳相传，有的在原始洞穴石壁上残留下某些痕迹，大部分散见在人类早期文献典籍中。希腊的神话保存在荷马史诗、赫希俄德的《神谱》以及其他古典哲学、历史和文学著作中。中国的神话在先秦和汉初的古籍中非系统地记录下来，《山海经》、《楚辞》、《淮南子》、《尚书》、《诗经》、《易经》、《左传》、《国语》、《庄子》、《墨子》、《韩非子》、《吕氏春秋》等等，都有一鳞半爪的记载。所以说，我们说的神话，只是指的神话内容，它的文体形式是无法考知的。我们从各种典籍中将那些神话残片收集起

来加以复原，复原的只是神话内容，而不是神话的文体原貌。明确这一点是十分必要和重要的。

神话文体是一个无法讨论的问题，所以，小说从文体上与神话有什么传承关系，也是说不清楚的问题。但是，一个民族的神话哺育了一个民族的文学，却是彰明的事实。神话对后世文学的影响，主要是题材和精神。

对于小说而言，神话的影响主要表现在意态结构方面。意态结构，是指小说情节构思间架。比如黄帝与蚩尤之战的神话，《山海经》卷十二《大荒北经》载：

> 大荒之中……有系昆山者，有共工之台，射者不敢北乡。有人衣青衣，名曰黄帝女魃。蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水，蚩尤请风伯雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。魃不得复上，所居不雨。

黄帝是贤君代表正义，蚩尤是叛逆代表邪恶，在这场正义和邪恶的冲突中，黄帝命应龙出战，蚩尤请风伯雨师迎战，正不压邪，后来天女下来助战，才反败为胜。这个情节定型为一种意态结构模式，为后世小说反复采用。采用为局部情节的作品简直不胜枚举。《水浒传》写宋江上梁山后回家探亲，被官军围捕，在古庙得九天玄女之助，才化险为夷。写宋江攻打高唐州，高唐州知府能施妖法，宋江不能取胜，最后请来公孙胜，破了妖法，攻陷城池救出了柴进。写宋江打不过呼延灼的“连环马军”，于是千方百计把徐宁赚上梁山，用徐宁的“钩镰枪法”破了“连环马军”。《西游记》写唐僧师徒一路斩妖除怪，大多采用这种情节模式，孙悟空斗不过妖怪，便去天上请观音菩萨等神仙，只要请到神仙或借来神仙的法宝，便立即击败了妖怪。《杨家府演

义》写杨延昭破不了七十二座天门阵，请来穆桂英用降龙木才大获全胜。这种意态结构模式采用为全书情节的作品，如《封神演义》，《封神演义》写武王伐纣，纣王虽残暴无道，但毕竟贵为君王，又有截教支持，军事势力相当强大，武王作为一方诸侯，虽然代表仁义，要讨伐纣王也绝非易事。武王得到执掌阐教的元始天尊派下来的姜子牙的协助，经过艰苦曲折的战争，终于推翻了商朝。又如《平妖传》写文彦博征讨造反的王则、胡永儿夫妇，文彦博得到三遂（诸葛遂智、马遂、李遂）的帮助，又得到九天玄女娘娘的佑助，终于克服了王则、胡永儿夫妇的妖法，平息了这一场内乱。再如《女仙外史》写明朝朱棣用武力夺取建文帝的帝位这段历史，作者把建文帝处理为贤君，朱棣（明成祖）为叛逆，建文帝得到嫦娥下凡的唐赛儿的帮助，反败为胜，直打到北京城下，只是因为建文帝不愿复辟，江山才让给了朱棣的儿子。

中国神话除黄帝与蚩尤之战外，著名的有女娲补天、夸父逐日，羿射十日、精卫填海、鲧禹治水以及伏羲、帝俊、西王母神话等等，这些神话大多只有形象的描画和事迹简略的说明，不足以形成一种情节模式。但是神话题材被小说采用的却很多，且不说以神话为题材依据的《开辟衍绎通俗志传》，大多数神魔小说都是要依托神话的，如《西游记》、《封神演义》等等，还有像《镜花缘》这样写海外奇遇的小说，也显然利用了神话的材料。神话的人物造型，女娲和伏羲是“人头蛇身”，西王母“其状如人，豹尾虎齿而善啸”①，句芒“鸟身人面”②，英招

① 《山海经·西次三经》。
② 《山海经·海外东经》。

"马身而人面，虎文而鸟翼"①，计蒙"人身而龙首"②，雷神"龙身而人头"③，等等，都是动物人类形，这种造型在神魔小说中多有所见。鲧禹治水的神话中，禹为要开凿轘辕山，竟变成一只熊，他的妻子涂山氏看见后惭愧而去，在嵩高山下化作一块石头。《西游记》里的孙悟空善于幻化变形，作者的灵感肯定是从神话而来。

尽管小说与神话在精神上有千丝万缕的联系，但在文体上却没有直接的传承关系。在神话与小说之间横亘着巨大的史传实体。

中国神话可以归纳为各种故事群，但缺乏总的体系，我认为这是远古神话的特征。欧洲神话之所以有体系，那完全是后人的编纂，首先是荷马史诗的加工创造。存在于荷马史诗中的希腊神话，并不是希腊神话的本来面目。远古的人类限于生产和认识的水平，不可能创造结构如此复杂的神话体系。希腊神话直接演化为史诗，演化为希腊古典时期的悲剧和喜剧，从此希腊神话有了体系，而史诗的向前发展则衍生出传奇和小说。荷马史诗形成文字是公元前六世纪的事情。古希腊的三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯都是公元前六世纪至五世纪的人。这就是说，欧洲在公元前六世纪的时候，由神话直接演变出相当成熟的叙事文学。这个时候正是我国春秋末和战国初，正好是孔子（公元前551年—前479年）生活的时代。孔子那时，神话还在人们口头上盛传。这样说的根据是孔子曾多次回答人们关于神话的提问。孔子怎样看待神话的呢？《论语·述而》记云："子

① 《山海经·西次三经》。
② 《山海经·中次八经》。
③ 《山海经·海内东经》。

不语怪，力、乱、神。”孔子对鬼神持一种慎重的态度，在迷信思想笼罩的二千多年前，这种态度实质上是对鬼神的否认。基于这样一种人文主义的立场，他把神话当作历史的夸张记载，把神话历史化。

> 子贡问于孔子曰："古者黄帝四面，信乎?"孔子曰："黄帝取合己者四人使治四方，不谋而亲，不约而成，大有成功，此之谓'四面'也。"①

神话中的黄帝有四张面孔，孔子解释为黄帝曾派四名助手分治四方，这四名助手与黄帝不谋而亲、不约而成，配合得就像一个人，因而传说黄帝有四张面孔。神话本来是原始人类的幻想的产物，孔子受历史条件的限制，他认识不到神话的实质，但他不相信神的存在，故此对虚幻的东西作了现实的解释。

夔的神话属于黄帝与蚩尤之战故事群，《山海经·大荒东经》说："东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨。其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。"这个神话继续演变，夔变成舜的乐官，《书·舜典》说："帝（舜）曰：'夔命汝典乐，教胄子……'夔曰：'于予击石拊石，百兽率舞。'"为此，鲁哀公问孔子："乐正夔一足，信乎?"孔子回答说：

> 昔者舜欲以乐传教于天下，乃令重黎举夔于草莽之中而进之，舜以为乐正。……重黎又欲益求人。舜曰："夫乐，天地之精也，得失之节也，故唯圣人为能和，乐之本也。夔能和之，以平天下。若夔者，一而足矣。"故曰"夔一足"，

---

① 《太平御览》卷七十九引《尸子》。

非“一足”也。①

“黄帝四面”，孔子解释为黄帝有分治四方的四个人，这里“夔一足”，孔子解释为“像夔这样的乐官，一个就足够了”。思路是相同的，那就是去掉神话的幻想色彩，把它看成是曾经发生过的真实故事。

孔子把神话解释为历史的做法，与他敬鬼神而远之的态度有关。应当指出，这种思想并不是儒家所独有的。在春秋战国时代，老子（约公元前580年—约前500年）否认天的意志，他认为“道”是宇宙万物的根本，“天道自然无为”，它生育了万物却不主宰万物，他的思想体系中没有天神的地位。春秋战国是天崩地解、礼崩乐坏的时代，周天子权威的动摇，诸侯割据争战，“社稷无常奉，君臣无常位”，“高岸为谷，深谷为陵”，数千年的奴隶等级制度面临着全面瓦解，与旧制度相依存的神本思想也失去了往昔的尊严和光辉。鲁昭公十八年夏天，宋、卫、陈、郑四国都发生火灾，郑国大夫裨竈向子产索要玉珪、玉杯、玉勺来祭天，以避免郑国再次发生火灾，子产予以拒绝：

子产曰："天道远，人道迩。非所及也，何以知之？竈焉知天道。是亦多言矣，岂不或信！"遂不与，亦不复火。②

子产认为天道太远，人道却是近的，去捉摸天道不如把握人道。裨竈说火灾连说多次，偶然说中一次也不奇怪，并不证明他知道天道。子产终于不肯拿出宝物，而郑国也再没有发生火灾。事实验证了子产的理论是正确的，《左传》把它记载下来，说明《左传》的倾向在子产一边。在《左传》中，类似子产“天道远，

① 《吕氏春秋·慎行论·察传》。
② 《左传·昭公十八年》。

人道迩”的思想记载还有多处。比如《左传·庄公三十二年》："国将兴，听于民，将亡，听于神。神，聪明正直而壹者也，依人而行。"《左传·僖公十九年》："民，神之主也。"《左传·襄公三十一年》："德不失民，度不失事，民亲而事有序，其天所启也。"《左传·昭公元年》："民之所欲，天必从之。"《左传·昭公二十五年》："夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。天地之经，而民实则之。"不止是《左传》，《尚书》、《国语》中也都不乏这种"天道远，人道迩"的思想。"殷人尊神，率民以事神。……周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之"①，周公制作礼乐制度，崇尚礼教，礼教固然是维护奴隶制度的意识形态及其制度，但诚如《礼记》所言，它"非从天降，非从地出，人情而已矣"，表现出一种远离神教的理性精神。欧洲自原始社会进入奴隶社会后，其文化即以宗教为中心，神权统治一直维持到中世纪末；而中国自西周开始，社会文化的宗教气氛就开始淡化，到了孔子那里，理性精神得到更充分的阐发和弘扬，孔子所代表的儒家思想占据了中国文化的中心位置，以后不论何种外来宗教传入，都不得不尊重孔子的地位，改变自己以与孔子思想相协调一致。中国春秋战国时期崛起的人文主义思潮，无疑推动了神话历史化的进程。

春秋战国时代，怀疑天神存在的有儒家和道家，他们对中国思想发展走向产生着深刻的影响，但同时也有信仰天神的墨家，而墨家代表着当时下层社会的小生产者。这至少说明，在孔子推行他的学说的时候，民间仍然盛行着天神崇拜。神话在很长时期里是民间口头流传的。所谓"荷马史诗"最初是在民间口头

---

① 《礼记·表记》。

传诵的史诗短歌，公元前八世纪前后由盲诗人荷马收集综合整理定型，又过了二百年才正式写成文字。中国春秋战国时代也有神话在民间流传。问题是：第一，思想界的领袖不予重视，统治者也不予重视。要知道荷马史诗的定型与宫廷有极大的关系，没有贵族的支持和参与，卷帙如此巨大的史诗是不可能编订成书并完整的流传下来的。第二，中国的文字记载工具在当时主要是竹简，竹简要求文字格外精炼，对于中国书面语言——文言的形成产生了直接的影响。文言和竹简都不宜记录民间长篇歌谣。欧洲当时用羊皮记载文字，羊皮价格昂贵，但在贵族并不是负担不起的奢侈品，羊皮书保存年代久远，书写起来与纸张无异，荷马史诗得以定型和流传，欧洲的文字记载工具实有一份不可磨灭的功绩。

欧洲神话向文学方向演变为荷马史诗和古希腊悲剧，中国神话则主要向历史学方向演变。战国至汉初楚人所作①的《山海经》是我国第一部古代神话的结集。这部书虽是神话集，却已有史传方志的色彩。全书十八篇，记海内外山川神祇异物以及祭祀所宜，鲁迅认为该书“所载祠神之物多用糈（精米），与巫术合，盖古之巫书也”②。《山海经》与巫术有关系，但它按地理记八荒异物，开启了后世杂录类志怪的先河。杂录，在传统目录学里是史传的一个分支。伪托东方朔所作的《神异经》和《十洲记》，都是仿《山海经》之作，沿着这个轨迹发展下去，是汉魏六朝一大批杂录类作品。《穆天子传》出自晋咸宁五年（279年）魏襄王墓（据《晋书·武帝纪》），共六卷，记周穆王驾八骏西征，北

① 见袁珂：《〈山海经〉写作的时地及篇目考》（《神话论文集》，上海古籍出版社、1982年）。

② 鲁迅：《中国小说史略》第二篇《神话与传说》。

绝流沙，西登昆仑，行程三万五千里，在昆仑山瑶池与西王母相会，不幸盛姬患寒疾卒于途次，周穆王遂回国。《山海经》中西王母“其状如人，豹尾虎齿而善啸”，而此传中已脱兽形而现人相。此外，它较《山海经》更接近现实，已有相当完整的故事情节，成书自当在《山海经》之后。《穆天子传》用编年体，已有史传的形貌，后世专记神仙灵异的志怪小说系统由此而出。汉魏六朝的志怪小说为什么说是史传的分支，留待下节详论。总之，从远古神话到史传，《山海经》和《穆天子传》是中间的一环，“汉魏六朝搜奇志怪的书，差不多都逃不出这两书的规范”①，这两部汉以前的以神话为内容的书充分显示了神话历史化的走向。

神话历史化进程的直接后果是神话被历史意识所掩埋，无数远古神话短小故事没有像欧洲那样汇聚成完整的神话体系，而变成了史传巨大建筑中的砖石瓦片。神化历史化进程中形成的“史贵于文”的观念，至少在两个方面影响了小说。第一，它延缓了小说的诞生。小说必须虚构，小说的真实性不在它写的故事是否是在生活中发生过，而在它写的故事是否在生活中可能发生，它要具备的是高于事实的艺术的真实。但“史贵于文”却讲究事实，轻视任何杜撰之词，当它成为一种主流思想和传统思想之后，以虚构为特性的小说便没有文坛的位置。我国先秦两汉史传已相当丰富，其记叙描写技术之水准达到相当的高度，同时期的欧洲史传著作不能望其项背，假若那时它给文学留有一席之地的话，中国小说的开端就不至于迟迟发生在唐代了。第二，“史贵于文”的观念使小说创作长期在事实与虚构之间徘徊，

① 孟瑶：《中国小说史·绪论》，台北传记文学出版社，1986年。

滞阻了小说的发展。古代一般读者对小说所述事实的兴趣要超过对小说本身的兴趣，代表读者兴味的评论家也是如此，他们十分热衷于考索小说中影指的真人真事，仿佛小说写了真实的人物和真实的故事才有它存在的价值。这种观念极大地影响着小说的创作，且不说那些以历史上真实人物为模特儿的小说，就是像“三言”、“二拍”这样描写市井人物的短篇小说，作者叙述的时候也必须郑重地说明故事发生在何时何地。对于事实的过份依赖，束缚了作家想象的驰骋。一直到明代中叶，小说观念才有根本的突破。

但是，从叙事传统来看，从神话到史传再到小说，未必不是一条独特的发展路线。史传积累了丰富的叙事经验，不论是在处理巨大题材的时空上，还是在叙事结构和方式上，还是在语言运用的技巧上，都为小说艺术准备了条件。

第二节　史传中的小说文体因素

秦汉以前的历史典籍今存的有《尚书》、《世本》、《国语》、《战国策》、《春秋》、《左传》等，秦汉以前的史传除《尚书》、《世本》外，大体可以分为二类。第一类是编年史，如《春秋》、《左传》。《春秋》的作者多说是孔子，此说难以成立，不过孔子用《春秋》作为他私学的教材，有可能经过他的删修。《春秋》记载上自鲁隐公元年（公元前722年）、下至鲁哀公十四年（公元前481年）之间的历史，十二个鲁君，二百四十二年。但它不限于记载鲁国的事情，当时其他国家的重大事件也在记载的范围内。《左传》以《春秋》为纲，较详细地记叙了起于鲁隐公元

年（公元前722年）、止于鲁悼公十四年（公元前454年）的春秋史，全书六十卷，共十八万多字。《左传》的作者，司马迁在《史记》里说是鲁国的盲人左丘明所著。孔子曰："巧言、令色、足恭，左丘明耻之，丘亦耻之。匿怨而友其人，左丘明耻之，丘亦耻之。"[①]左丘明其人，孔子很敬重他，不过孔子未说他是《左传》的作者，这个左丘明是不是作《左传》的左丘明呢？无以证明。后来是班固在《汉书》中把他与《左传》连在一起了。唐代以后有一些学者对左丘明作《左传》说提出质疑，但都没有坚强的证据，我们只能相信司马迁的说法。《左传》用事实解释《春秋》，记事详明，表现了较高的叙事水准。第二类是国别史，如《国语》和《战国策》。《国语》成书大约在战国初年，司马迁说是左丘明作，不大可信，《国语》二十一篇，记史起自周穆王，迄于鲁悼公，分别记载春秋时期八个国家的史实，各国事迹记叙详略不同，写法不同，很可能是一部汇编各国史册的书，不是一人所著。《战国策》也是一部史料的汇编，记叙的历史"继《春秋》以后，迄楚汉之起，二百四十五年间之事"[②]，较详细地记载了战国时期各国的政治、军事、外交等活动，尤其录存了士这个阶层，亦即当时号称纵横家的谋臣、策士游说、辩论的情况，许多生动的场面描写，对后世的叙事文学有深远的影响。我们今天看到的《战国策》是经过西汉刘向集录整理的。

史传发展到西汉达到辉煌的高峰，其标志就是司马迁的《史记》。《史记》记载了起于传说中的黄帝，止于汉武帝时代的历史，上下三千年，卷帙之浩瀚，记事之详明，体例之确当，都

---

① 《论语·公冶长》。
② 刘向：《战国策书录》。

是空前的。它承前启后，不但是中国史传的经典著作，而且是中国叙事文学历史上的里程碑。

《史记》上承神话。中国历史，商代有地下文物可证，商以前的夏代，以及更早的五帝，仅存传说而已。司马迁在《史记》中撰写了《五帝本纪》和《夏本纪》，其材料来源就是神话传说。对照一下神话传说与《五帝本纪》和《夏本纪》，就可以看到神话是怎样变成历史的。司马迁是怎样处理神话传说的呢？他说：

> 学者多称五帝，尚矣。然《尚书》独载尧以来；而百家言黄帝，其文不雅驯，荐绅先生难言之。孔子所传《宰予问五帝德》及《帝系姓》，儒者或不传。余尝西至空桐，北过涿鹿，东渐于海，南浮江淮矣，至长老皆各往往称黄帝、尧、舜之处，风教固殊焉，总之不离古文者近是。予观《春秋》、《国语》，其发明《五帝德》、《帝系姓》章矣，顾弟弗深考，其所表见皆不虚。《书》缺有间矣，其轶乃时时见于他说。非好学深思，心知其意，固难为浅见寡闻道也。余并论次，择其言尤雅者，故著为本纪书首。①

司马迁生于公元前145年（汉景帝中元五年），卒于公元前86年（汉昭帝始元元年），他距离夏代灭亡已有一千五百年了，夏以前的五帝时代更是遥远的过去，司马迁在他当时的社会条件下考证五帝和夏代的历史的确是非常不易的。他的依据不外是神话传说，这神话传说有见于古书记载的，有流传在民间口头上的，他兼收并蓄。为了采集民间传说，他走遍了黄河南北，对于中国文化的发祥地进行了历史的考察。对于搜集来的大量神话传说材料，他是“择其言尤雅者”而用之。“雅”到什么程度为

① 《史记·五帝本纪》。

可信，标准是不甚精确的，主观伸缩性很大，司马迁的主观识见是决定性因素，而他的识见又不能不受当时由生产力和生产关系所决定的人们普遍认识能力的制约。例如受王权天授的观念的支配，他保留了帝王降生的神话。《殷本纪》写殷契的诞生：

……三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契。

《周本纪》写后稷的诞生：

姜原出野，见巨人迹，心忻然说，欲践之，践之而身动如孕者。居期而生子，以为不祥，弃之隘巷，马牛过者皆辟不践；徙置之林中，适会山林多人，迁之；而弃渠中冰上，飞鸟以其翼覆荐之。

这类神话传说为帝王涂上了一层神圣的光彩，为帝王的绝对权威提供依据，后来的史传为帝王写传时竞相仿效，其实是毫无事实根据的。按我们今天的眼光来看，这类神话传说是不“雅”的。司马迁保留了一些神话传说，同时也改造了一些神话传说，比较典型的是对黄帝和蚩尤之战的处理。蚩尤本是神话中的战神，宋罗泌《路史·后纪四》注引《世本》：“蚩尤作五兵：戈、矛、戟、酋矛、夷矛。”《山海经·大荒北经》记黄帝与蚩尤的战争并没有说他们是君臣关系，这场战争实际上反映的是原始社会末期部族之间的争战，但是到了司马迁笔下便成了君王与叛臣的战争：

蚩尤作乱，不用帝命。于是黄帝乃征师诸侯，与蚩尤战于涿鹿之野，遂禽杀蚩尤。

然而神话传说的这场战争中，黄帝曾令应龙进攻，蚩尤请来风伯雨师，两军斗法，黄帝不能取胜，天女魃出战，止住大雨，打败了蚩尤。这些神奇的情节均被淘汰，神话变成了历史。司马迁

采用神话与孔子解释神话，思路一脉相承。

先秦两汉产生的史传著作上承神话，下启小说，是我国叙事文学的艺术宝库。史传孕育了小说文体，小说自成一体后，在它的漫长的成长途程中仍然师从史传，从史传中吸取丰富的营养。研究中国小说如果不顾及它与史传的关系，那就不可能深得中国小说的壶奥。史传所包含的小说文体因素归纳起来大致有三点，第一是结构方式，第二是叙事方式，第三是修辞传统。

史传结构方式有两种类型，一是编年体，二是纪传体。如前所述，《春秋》、《左传》是编年体，《史记》以及后来的《汉书》、《后汉书》、《三国志》等是纪传体。编年体以年月时序为经，以事实为纬，对于历史人物和事件的星移斗转，对于历史大潮的此伏彼起，可以作连贯的记叙，这是它的长处。但由于它要依从时序，不能够在某一个人物或某一个事件上作较长时间的停留，更不能把时间暂时凝固起来，对一个人物或事件作前因后果的完整的描叙。也就是说，编年体对于历史宏观变化可以作连贯的轨迹清晰的记叙，而对于一些比较重要的人物或事件却不能作连贯的完整的记叙，这些人物或事件只能被敲成碎片镶嵌在时序的长廊中。司马迁有鉴于此而创立了纪传体。纪传体用“本纪”记述帝王生平，兼以排比大事，用“世家”记述王侯及特殊人物，用“表”以统系年代、世系及人物等，用“书”（后世史书或称“志”）记载典章制度的原委，用“列传”记述人物、民族及外国。如果说编年体是以事件为中心的话，那么纪传体则是以人物为中心。纪传体对于历史人物的生平以及以人物为中心的事件可以作连贯而又完整的记叙，可以对某些重大的历史场面进行从容不迫的绘声绘色的描写，因而能够局部地再现历

史场景。纪传体对于后世小说尤有深刻的影响。

编年体和纪传体的结构方式为后世长篇小说的结构类型的形成奠定了基础。在总体结构上采用编年体的小说如《三国志演义》、《金瓶梅》和《红楼梦》等，这些小说的情节严格按时间顺序结构，《三国志演义》是历史演义小说且不论，即以写世情人情的《金瓶梅》和《红楼梦》而论，他们的情节都可以排列出一张大事年表，现今已有"金瓶梅系年"、"红楼梦年表"之类的研究专著发表。但是小说并不完全搬用编年体，他们在总体编年的框架中，又吸收纪传体结构的优长，局部采用列传写法。例如《三国志演义》写关羽"五关斩将"，作者为了使情节一气贯通，叙事的焦点始终汇聚在关羽身上，在关羽过五关同时发生的其他事情都按下不表，等到关羽过了五关，故事告一段落后再来倒叙那同时发生的其他事情。张飞在与刘备、关羽失散后到砼砀山落草，其后又投往河北中占据古城，张飞的这段经历发生在关羽过五关的同时，但却是在关羽过了五关抵达古城时倒叙出来的。在这局部章回中作者采用了纪传体结构方式。在总体结构上采用纪传体的小说有《水浒传》和《儒林外史》等等。《水浒传》的七十回以前基本上是纪传体结构，作者似乎是分别给人物写传，其排列顺序是：鲁智深——林冲——杨志——晁盖——宋江——武松——等等，梁山聚义三打祝家庄以后按编年体，但局部仍采用纪传体结构。《水浒传》这部小说，尤其是前大半部，理不出一张大事年表来。《儒林外史》可以看做是一部儒林列传，列传顺序是：周进——范进——严监生严贡生——蘧公孙——匡超人——杜少卿——等等，其结构比《水浒传》更松散，以上各个人物之间或者根本没有关系，或者只有极其薄弱的联系，我们也无法给《儒林外史》编年。

史传创制的叙事方式为后世小说提供了基本的叙事模式。史传的叙事，唐代刘知几《史通》曾将它分为四体，一曰“直纪其才行”，例如《尚书》称帝尧之德，标以“允恭克让”，《春秋左传》言子太叔之状，目以“美秀而文”；二曰“唯书其事迹”，例如《左传》载申生为骊姬所谮，自缢而亡，《班史》称纪信为项籍所围，代君而死，叙述中不评论其节操，只叙其事迹而节操自见；三曰“因言语而可知”，例如《尚书》记武王历数纣王的罪行说：“焚炙忠良，刳剔孕妇。”《左传》记随会之论楚君说：“荜辂蓝缕，以启山林。”仅记其言语即可知会纣王和楚君的才行；四曰“假赞论而自见”，例如《史记·卫青传》篇末太史公曰：苏建尝责大将军不荐贤待士，《汉书·孝文纪》篇末赞曰：“吴王诈病不朝，赐以几杖。”大将军即卫青，吴王即汉文帝的堂兄刘濞，刘濞对文帝不满，诈病不朝，文帝赐以几杖表示优待，班固赞语提及此事是要说明文帝待人宽大。这四体用现代的话来表述，就是：一、描状才行，二、记叙事迹，三、记录言语，四、作者议论。刘知几认为史传文运用四体时应该用一而省三，同时兼用便不合简约的要求①。刘知几的这个原则且不去论它，他所归纳的这四体，合并起来恰好是小说文体的全部。描写、叙述、人物对话和作者议论，小说的叙事成分莫过如此。

如果对史传文的叙事方式作深入一步的探究，不难发现它们多采用第三人称全知视角的客观叙述。这种叙事方式的要义有两点，一是全知视角，二是客观叙述。所谓全知视角，第一章已有详述，简而言之就是作者充当作一个无所不在、无所不知

① 刘知几：《史通》卷六《叙事》。

的上帝式的角色，对于故事中人物的绝不可能为外人所知的隐密也了如指掌。例如《左传》僖公二十四年介之推与其母偕逃之前的问答：

> 晋侯赏从亡者，介之推不言禄，禄亦弗及。推曰："献公之子九人，唯君在矣！惠、怀无亲，外内弃之。天未绝晋，必将有主。主晋祀者，非君而谁？天实置之，而二三子以为己力，不亦诬乎？窃人之财，犹谓之盗；况贪天之功以为己力乎？下义其罪，上赏其奸；上下相蒙，难与处矣。"其母曰："盍亦求之，以死谁怼？"对曰："尤而效之，罪又甚焉！且出怨言，不食其食。"其母曰："亦使知之，若何？"对曰："言，身之文也；身将隐，焉用文之？是求显也。"其母曰："能如是乎？与女偕隐。"遂隐而死。

又如宣公二年钼麑自杀前的慨叹，赵盾（谥宣子）因批评晋灵公失其为君之道而遭晋灵公仇恨，晋灵公派钼麑前去刺杀赵盾：

> 公患之。使钼麑贼之。晨往，寝门辟矣。盛服将朝，尚早，坐而假寐。麑退，叹而言曰："不忘恭敬，民之主也！贼民之主，不忠；弃君之命，不信。有一于此，不如死也。"触槐而死。

钱钟书《管锥篇》征引以上两条然后评论说："上古既无录音之具，又乏速记之方，驷不及舌，而何其口角亲切，如聆謦欬欤？或为密勿之谈，或乃心口相语，属垣烛隐，何所据依？如僖公二十四年介之推与母偕逃前之问答，宣公二年钼麑自杀前之慨叹，皆生无傍证、死无对证者。注家虽曲意弥缝，而读者终不餍心息喙。纪昀《阅微草堂笔记》卷一一曰：'钼麑槐下之词，浑良夫梦中之噪，谁闻之欤？'，李元度《天岳山房文钞》卷一《钼麑

论》曰："又谁闻而谁述之耶？"李伯元《文明小史》第二五回王济川亦以此问塾师，且曰："把它写上，这分明是个漏洞！"……史家追叙真人实事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几入情合理。……《左传》记言而实乃拟言、代言，谓是后世小说、院本中对话、宾白之椎轮草创，未遽过也。"①

这样采取全知视角进行叙述的例子在史传中屡见不鲜，钱钟书先生指出后世小说家代述角色的隐衷即习用此法，揭示了小说在叙事方式上与史传的某种关联：

"信度："何等已数言上，上不我用。"即亡。"按《田儋列传》："高帝闻之，乃大惊。'以田横之客皆贤，吾闻其余尚五百人在海中。'使使召之。"一忖度，一惊思，迳以"吾"、"我"字述意中事。《萧相国世家》："乃益封何二千户，以帝尝繇咸阳，'何送我独赢，奉钱二也'"；亦如闻其心口自语。……后世小说家代述角色之隐衷，即传角色之心声，习用此法，蔚为巨观。如《水浒传》第四三回："李逵见了这块大银，心中忖道：'铁牛留下银子，背娘去那里藏了？必是梁山泊有人和他来。我若赶去，倒吃他坏了性命'"；《红楼梦》第三回："黛玉便忖度着：'因他有玉，所以才问我的。'"《西游记》谓之"自家计较，以心问心"，"以心问心，自家商量"，"心问口，口问心"（第三二、三七、四〇回）。以视《史记》诸例，似江海之于潢污，然草创之功，不可不录焉。②

---

① 钱钟书：《管锥篇》第一册：《左传正义·一、杜预序》。
② 同上书，《史记会注考证·淮阴侯列传》。

客观叙述是中国史传文的传统笔法。史家记叙历史，以秉笔直书为最高原则，在记叙中不直接表示自己的倾向，让事实自己来说话。但记叙者并非没有自己的立场和观点，公正、直书本身就是一种立场，所谓客观叙述，只不过是把作者的立场观点隐蔽起来罢了。然而作者又不愿把自己的观点隐蔽得读者无从知晓，于是在遣词造句上颇费斟酌，常常在微言中寓藏大义。《春秋》是先秦时代的编年史，孔子曾修订鲁国的《春秋》，该书文字简短，记述中常一字寓褒贬，故称"春秋笔法"。后世史书承袭这种记叙方式，形成为中国史传文的特殊风格。杜预分析这种笔法有五种类型：

> 一曰微而显，文见于此而起义在彼，称族尊君命、舍族尊夫人、梁亡、城缘陵之类是也。二曰志而晦，约言示制，推以知例，参会不地、与谋曰及之类是也。三曰婉而成章，曲从义训以示大顺，诸所讳避、璧假许田之类是也。四曰尽而不污，直书其事，具文见意，丹楹、刻角、天王求车、齐侯献捷之类是也。五曰惩恶劝善，求名而亡，欲盖而章，书齐豹盗、三叛人名之类是也。①

《春秋》文字简约，记叙貌似客观，杜预告诉我们怎样从它的字里行间探求作者的态度。第一种情况叫做"微而显"，一段文字如果孤立地看它，看不出它所隐含的褒贬，若把同类的写法归纳起来加以比较，其深藏的意思便显露出来。杜预举了三个例子。一例是《春秋》成公十四年："秋，叔孙侨如如齐逆女。""九月，侨如以夫人妇姜氏至自齐。"前后对侨如的称呼略有不同，前者在侨如前头冠以族名"叔孙"，这是表示尊重，因为他

---

① 杜预：《春秋左氏经传集解序》。

代表国君出使齐国；后者不称族名，是因为要尊重夫人。二例是《春秋》僖公十九年："梁亡。"按《春秋》的中性（不含褒贬）写法应写成"秦灭梁"，这里写作"梁亡"，意指梁自取灭亡，含有贬意。三例是《春秋》僖公十四年："诸侯城缘陵。""城缘陵"就是说在缘陵筑城，事实是齐国率领诸侯替杞国在缘陵筑城，这里省去"齐"不说，含有批评齐国不负责任，城未筑牢便撒手走了的意思。第二种情况叫做"志而晦"，意谓《春秋》的文字因简约而隐晦，但只要将这些文字加以推求就能知道它的体例，从而明白作者的态度。杜预举了两个例子。其一是"参会不地"，参加会盟而不记会盟地点，这表示会盟未遂，因为凡是会盟成功的均记会盟地点。其二是"与谋曰及"，凡记出兵会合别国作战而事先同谋的叫"及"，倘若事前未予同谋而临时被迫出兵则叫"会"，如《春秋》宣公七年："公会齐侯伐莱。"表示宣公是被迫出兵。第三种情况叫做"婉而成章"，意谓用婉转避讳的方式记叙。杜预举了"璧假许田"的例子，《春秋》桓公元年："郑伯以璧假许田。"文字表面是说郑伯用璧来借鲁国的许田，但文字间却含有隐衷，按礼制，诸侯的田地不能交换，郑国以祊田交换鲁国的许田，因祊田量少不能与许田等价，故郑伯添上块璧做为补偿，《春秋》替他们隐讳，不言交换，而说"郑伯以璧假许田"。第四种情况叫做"尽而不污"，意谓照实记录，是非曲直以及作者的褒贬，事实本身即已作了回答，无须作者饶舌。杜预举了四个例子。一例是"丹楹"，将房柱漆成红色，《春秋》庄公二十三年："秋，丹桓宫楹。"按礼制，柱子不能漆成红色，桓公这样做，显然违反礼制，无须评论，事实就说明问题了。以下三例都是一个类型，礼制规定椽子不雕刻，天子不能向诸侯索取规定以外的贡物，诸侯彼此不能赠送俘虏。《春

秋》庄公二十四年："春，刻桓公桷。"又桓公十五年："天王使家父来求车。"又庄公三十一年："齐侯来献戎捷（齐侯把戎的俘虏献给鲁国）。"三件事都是照实记录，未加任何褒贬，因为在当时这种行为的不合礼制是世人共知的，所以无须评论而是非昭然。第五种情况叫做"惩而劝善"，作者的态度体现在如何称呼名字和称呼不称呼名字上，记事仍然是客观的。卫国的齐豹杀死卫侯之兄，《春秋》昭公二十年："盗杀卫侯之兄絷。"称齐豹为"盗"，不称他的名字，这就含有谴责的意思。又襄公二十一年："邾庶其以漆、闾丘来奔。"昭公五年："莒牟夷以牟娄及防兹来奔。"昭公三十一年："邾黑肱以滥来奔。"庶其、牟夷、黑肱三个人都是拿自己国家的土地来献给鲁国，作为投奔鲁国的见面礼，按他们三人的名位低微，不具备上《春秋》的资格，但作者为了谴责他们叛卖国家的行径，让他们遗臭万年，破例把他们记录在《春秋》里。

春秋笔法的狭义解释是一字寓褒贬，微言而有大义，广义解释则是让事实说话，作者的态度寓含在事实的叙述中。不论是狭义还是广义，其本质特征都是客观叙述，作者在叙事中不直接出来进行评论。春秋笔法对后世小说的叙述方式有着极其深远的影响，文言小说受史传的直接影响自不必说，白话小说脱胎于"说话"，在它发展的途程中很长阶段不能摆脱说唱文学体制的制约，只到作家独创的小说作品出现以后，小说的书面文学性质才更加确定，作者也就不再在情节进行中频频出来打岔，而隐退在情节背后，这时候的叙述就近于客观叙述。长篇小说《红楼梦》的客观叙述达到相当成熟的境界，正因为如此，人们探究作者对黛玉和宝钗的态度常常发生争论，尊林贬薛派和尊薛贬林派甚至可以闹到"几挥老拳"的地步。刘铨福评论说：

"《红楼梦》虽小说，然曲而达，微而显，颇得史家法。"①作家小说讲究寓意，多采用白描手法，有的作品还用微言大义，这都与史传文的春秋笔法有着深刻的联系。

史传文中还有采用第三人称限知角度的客观叙述，这种叙述方式虽不普遍，然而却足以启迪后世小说的笔法。钱钟书先生曾将《左传》的一段文字与《阿房宫赋》的一段文字作比较，说明限知和全知两种叙述类型不同之所在，并与外国叙事作品进行了类比：

"楚子登巢车以望晋军，子重使太宰伯州犁侍于王后。王曰：'骋而左右，何也?'曰：'召军吏也。''皆聚于中军矣。'曰：'合谋也。''张幕矣。'曰：'虔卜于先君也。''彻幕矣。'曰：'将发命也。''甚嚣且尘上矣。'曰：'将塞井夷灶而为行也。''皆乘矣。左右执兵而下矣。'曰：'听誓也。''战乎?'曰：'未可知也。''乘而左右皆下矣。'曰：'战祷也。'"按不直书甲之运为，而假乙眼中舌端出之(the indirect presentation)，纯乎小说笔法矣。杜牧《阿房宫赋》云："明星荧荧，开妆镜也。绿云扰扰，梳晓鬟也。渭流涨腻，弃脂水也。烟斜雾横，焚椒兰也。雷霆乍惊，宫车过也。辘辘远听，杳不知其所之也。"与此节句调略同，机杼迥别。杜赋乃作者幕后之解答，外附者也；左传则人物局中之对答，内属者也；一祇铺陈场面，一能推进情事。甲之行事，不假乙之目见，而假乙之耳闻亦可，如迭更司小说中描写选举，从欢呼声之渐高知事之进展 (suddenly the crowd set up a great cheer etc.)，其理莫二也。西方典籍写敌家情状而手

① 刘铨福：《脂砚斋重评石头记跋》。

眼与左氏相类者，如荷马史诗中特洛伊王登城望希腊军而命海伦指名敌师将领（Priam spake and called Helen to him etc.），塔索史诗中回教王登城望十字军而命米妮亚指名敌师将领（Conosce Erminia nel celeste campo/e dice al reecc.），皆脍炙人口之名章佳什。①

成公十六年的晋楚鄢陵之战是历史上的一次著名的战役，晋军临战前的种种部署，《左传》作者不用全知视角进行客观描叙，而采取限知视角，用楚王之口将目中所见叙出，晋军阵营中骑马飞奔召集军佐以及在中军合谋、张幕、祈祷、撤幕、发令等等，“不直书甲之运为，而假乙眼中舌端出之”，故事里人物的视野取代作者无所不见的眼睛，这样似乎叙述者也就彻底隐退了。杜牧《阿房宫赋》的叙述与这一段句调略同，细加品味，两者机杼迥然有别。杜赋的叙述使人感到有一个叙述者存在，虽然与《左传》都是一问一答，但杜赋是叙述者在幕后的解答，不像《左传》的问者和答者都是故事的局中人。两者的差别，杜赋是全知视角的客观叙述，《左传》是限知视角的客观叙述。现代西方一些小说家和小说理论家呼吁作者从故事里完全隐退，让故事的人物情节完全像现实生活那样展开，作者借用小说中角色的眼睛来观察和叙述一切，这种方式叙述会产生一种真实的效果，故事似乎是无中介地进入读者的意识，不再感到有一位故事叙述者的存在。《左传》的楚王和伯州犁是故事中的角色，是表演着自己同时推进着情节的角色，但他们实际上又充当作叙述者，讲述了晋军临战时军中的种种活动。这种叙述方式，美

---

① 钱钟书，《管锥篇》第一册《左传正义·成公十六年》。

国当代小说理论家W·C·布斯称之为"戏剧化的叙述"①。

史传的生命力在于真实性。歪曲的和伪造的史传文字，因种种原因也许可以一时流布天下，但历史事实终归要纠正它，虚假对于史传来说是致命的。然而对于史传的真实性又不可作绝对的理解。事实上历史学家不可能把历史发生过的一切都巨细无遗地记载下来，他总要有所选择，有所强调和有所省略，由于历史的久远，许多事件的细节都因时间的淘洗变得模糊了，有些则湮没不闻了，历史学家在重述该事件时还需要揣度当时特定的情势，用自己的想象加以描绘。所以，任何一部史传都只能接近历史本来的样子，而不可能与历史事实完全吻合。所谓史传的真实性，一般只是指它所记载的史料有根有据，并非伪造和歪曲。既然史传的记载经过了历史学家的主观筛选和编排，那就谈不上纯粹的客观性了，可以说任何史传都有历史学家的主观因素在里面。历史学家在选择什么、强调什么的时候，头脑里就已经有一种价值观念在进行着衡量，更何况历史学家往往是"述往事，思来者"，有所为而作。

西汉太初年间，壶遂问司马迁："昔孔子何为而作《春秋》哉?"司马迁用董仲舒的话来回答，说孔子是因为天下失道，上无明君，下不得任用，不得已用记述鲁国二百四十二年的历史来褒贬是非，"以达王事而已"②。孔子是借古鉴今，他记述历史的终极目的，不在精确记叙事实本身，而在通过历史的记叙阐扬治理天下的道理。司马迁在《史记·太史公自序》一文中详尽地论述了借古鉴今的著书宗旨。他认为《春秋》的宗旨是道义。

① 详见W·C·布斯：《小说修辞学》，华明等译，北京大学出版社，1987年。
② 司马迁：《史记·太史公自序》。

“道”是阐发、论述的意思，后世历史小说叫“××演义”即由此而来。《春秋》要阐发的“义”，内涵十分丰富，“上明三王之道，下辨人事之纪，别嫌疑，明是非，定犹豫，善善恶恶，贤贤贱不肖，存亡国，继绝世，补敝起废，王道之大者也”。司马迁谈《春秋》，实际上曲折地表达了自己写作《史记》的动机，“意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者”。后来有人批评司马迁的《史记》是“谤书”，比如东汉班固，但班固也只是批评《史记》“是非颇缪于圣人”①，而非指责他不应该借古鉴今，后人又有驳斥班固的，比如北宋沈括就认为司马迁“谤”得好，这“谤”正是“迁之微意”②。撇开具体是非不谈，“借古鉴今”这个宗旨，在中国史传写作中的确已经成为没有争议的一个法则。

历史学家把史传所述故事当作某种意义的载体，从而形成史传的修辞传统。这里说的“修辞”，不是指文字词句的修饰，而是采用古希腊亚里斯多德所赋予的含义，指作者为了使故事的意义尽可能为读者理解而使用的表达方法。亚里斯多德说曾把这种方法归纳为三点：“第一，产生说服力的方法；第二，风格，或者使用的语言；第三，各个部分之间妥当的安排。”③W·C·布斯正是在亚里斯多德的这个思想基础上写成他的小说理论专著《小说修辞学》。本文不准备引用实例来论述史传运用了怎样的修辞手法来记叙历史，以不见痕迹的表达作者的思想，关于这一点，前面讲述史传的结构方式和叙述方式的部分里已经涉及到了。这里所要强调的是史传这种修辞传统，也就是处理作者与作

① 班固：《汉书·司马迁传赞》。

② 沈括：《梦溪笔谈·补笔谈卷一》。

③ 亚里斯多德：《修辞学》（引自伍蠡甫主编《西方文论选》，上海译文出版社，1979年）。

品、故事与主题、作品与读者等几种关系的原则，对于后世小说创作的影响。古代史传的很多章节片断很像小说，有故事，有人物，有主题，有概述和场景，除开记实这一条原则之外，它们差不多就是小说。古代历史小说在史传这样厚实的传统修辞经验上，可以说是水到渠成。

小说文体与史传的承传关系，早已为明清小说评论家们认同。金圣叹评点《水浒传》时曾指出：

> 《水浒传》方法，都从《史记》出来，却有许多胜似《史记》处。若《史记》妙处，《水浒》已是件件有。……其实《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事。因文生事即不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。①

金圣叹认为在艺术方法上，也就是在修辞方法上《水浒传》与《史记》如出一辙，它们的区别仅在于《史记》是以文运事，即实录，而《水浒传》是因文生事，即想象虚构。史传与小说的联系和差别，说得十分清楚。

关于小说结构方式继承史传而有发展创造的这一方面，毛宗岗在评论《三国志演义》时说：

> 《三国》叙事之佳，直与《史记》仿佛，而其叙事之难，则有倍难于《史记》者。《史记》各国分书、各人分载，于是有本纪、世家、列传之别。今《三国》则不然，殆合本纪、世家、列传而总成一篇。分则文短而易工，合则文长而难好也。……夫《左传》、《国语》诚文章之最佳者，然左氏依经而立传，经

---

① 金圣叹：《读第五才子书法》。

既逐段各自成文，传亦逐段各自成文，不相联属也。《国语》则离经而自为一书，可以联属矣。究竟周语、鲁语、晋语、郑语、齐语、楚语、吴语、越语八国作八篇，亦不相联属也。后人合《左传》、《国语》而为《列国志》，因国事多烦，其段落处，到底不能贯串。今《三国演义》，自首至尾读之无一处可断其书，又在《列国志》之上。①

张竹坡评点《金瓶梅》时，也注意到结构方式与史传的某种联系：

《金瓶梅》是一部《史记》。然而《史记》有独传，有合传，却是分开做的。《金瓶梅》却是一百回共成一传，而千百人总合一传，内却又断断续续，各人自有一传。固知作《金瓶梅》者，必能作《史记》。②

张竹坡仅仅拿《金瓶梅》与《史记》相比，还不能完全的道出《金瓶梅》与史传的渊源，它在总体结构上更多的是继承了编年体。

关于小说修辞方式与史传的联系，戚蓼生对于《红楼梦》有一段精彩的论述：

夫敷华掞藻，立意遣词，无一落前人窠臼，此固有目共赏，姑不具论。第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫，如《春秋》之有微词，史家之多曲笔。……盖声止一声，手止一手，而淫佚贞静，悲戚欢愉，不啻双管之齐下也。噫！异矣。其殆稗官野史中之盲左、腐迁乎？③

《红楼梦》蕴含丰富、寄意深远，在表达方式上的确到达了史家所谓文约而事丰、言近而旨远、辞浅而义深的境界，因此戚蓼生把

---

① 毛宗岗：《读三国志法》。

② 张竹坡：《批评第一奇书金瓶梅·读法》。

③ 戚蓼生：《石头记序》。

它比做稗官野史中的《左传》和《史记》。

史传文为小说文体的形成和发展提供了现成的经验，但同时也造成了小说对史传的长期依恋，阻滞了小说和小说观念的发展。中国的史传和小说在文体上没有一条绝然的界线，它们的区别仅在实录和虚构这个内质性的问题上。传统观念瞧不起小说，就在它视小说为无稽之言；而小说家却偏偏要与史传认宗叙谱，在叙述的时候总要标榜故事和人物是生活中实有，作品中毫无夸饰的成分。当小说宣布自己是虚构的，是"真事隐去"、"假语村言"时，小说才是彻底摆脱了附庸史传的自卑心理，正所谓"史统散而小说兴"①。然而一些受传统观念的影响的评论家，又偏偏不相信作者"假语村言"的宣言，挖空心思去索隐探幽，不找到小说影射的真人真事决不罢休。史传在文体上孕育了小说，换句话说，小说来源于史传；但是史传在精神上阻滞了小说的发展，小说克服了"史统"的强大阻力之后才走上康庄大道。

第三节　诸子散文与小说

诸子散文是春秋战国时代百家争鸣的产物。春秋战国是中国社会发生历史性变革的时代，代表奴隶制的周天子的权威地位动摇了，诸侯各据一方，为了争夺霸主地位进行着长期而紧张的斗争。"士"阶层应运而生，游说于诸侯各国之间，他们对时局和施政发表自己的主张，阐述自己对经济、军事、政治、哲学、道德等等问题的见解，从而形成意识形态的不同流派。汉代史家

① 绿天馆主人：《古今小说叙》。

刘向、班固等将他们分为儒、道、阴阳、法、名、墨、纵横、杂、农、小说十家。所谓诸子散文，就是这十家的著述。十家中主要的是儒家，代表作有《论语》、《孟子》、《荀子》；道家，代表作有《老子》、《庄子》；法家，代表作有《商君书》、《韩非子》；墨家，代表作有《墨子》；杂家，代表作有《吕氏春秋》。诸子散文，在总体上是论说性的散文，各篇的主旨都是要阐明自己的观点和主张。但是诸子从孔子开始，都非常讲究文采，要使自己的主张被人理解和接受，他们不能不注意表述的方式，所谓"言之无文，行而不远"，因而在行文中普遍地运用比喻和形象性的语言，并夹以叙事，使说理散文具有浓厚的文学色彩。

诸子散文对后世小说产生影响的有两个部分，一是散文中的叙事成分，二是散文中的寓言成分。

诸子散文中记述成分较多的是《论语》和《孟子》。《论语》是孔子的言行录，记录者是孔子的门徒们，成书在春秋末年，现在看到的本子，大约是战国初年时整理编定的，窜入后人的东西难以避免，但总的来说，它是孔子的言行录，是真实可信的。《论语》是一部思想著作，在文体上可以归入哲理散文一类，但它又不是后来的论说文，它采取记言记事的方式来表达和阐发孔子的思想。这种言行录的表述方式，对后世思想学术著述产生了深刻的影响，这方面的意义不在本书论题之列，且不多说；这里着重要讨论的是它对叙事文学的小说的影响。

《论语》既然是要表达和阐发一种思想，这在宗旨上就与叙事文不同。与历史散文比较，这种不同点就清晰可见了。历史散文，固然也包含着作者的政治、道德、历史等等观念，但它的目的是把历史事实记载下来，因此在记叙的时候，必须把历史事件发生的时间、地点，把事件的起因、发展和结果的全过程

记录下来，把事件中的主要人物和次要人物都要加以介绍，并描叙他们在事件中的地位和作用。总之，它对事件的记叙是完整的。这种记叙，我们或者可以叫它“记实性”记叙。《论语》并不想记载孔子一生的经历，它不承担传记的任务，它甚至不想记录孔子经历的某一事件的完整过程，它记下孔子的某个言论和某个行为，只是要表现孔子的精神，阐发孔子的思想，换言之，关于片言只语和某个行为举动的记叙只是一种精神和思想的载体，形象只是手段，意象才是目的。这种记叙，我们或者可以叫它“写意性”记叙。

《微子》篇中有一段记叙孔子与门徒在游历的途中向耕地的农夫打听渡口的情形：

> 长沮、桀溺，耦而耕，孔子过之，使子路问津焉。长沮曰：“夫执舆者为谁？”子路曰：“为孔丘。”曰：“是鲁孔丘与？”曰：“是也。”曰：“是知津矣。”问于桀溺。桀溺曰：“子为谁？”曰：“为仲由。”曰：“是鲁孔丘之徒与？”对曰：“然。”曰：“滔滔者天下皆是也，而谁以易之？且而与其从辟人之士也，岂若从辟世之士哉。”耰而不辍。子路行以告。夫子怃然曰：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒而谁与？天下有道，丘不与易也。”

长沮和桀溺在《论语》中仅此一见，身世不详，作者对他们的年龄、形貌等等没有作任何的介绍，但从他们的谈话可以看出，这两位并非土著的农夫，而是逃避现实的隐士。这件事发生在什么时间地点，随从孔子的除子路之外还有什么人，等等，作者也都略而不叙。在作者看来，这些都无关紧要，作者意图不在讲述故事，而是要表现孔子积极入世的人生态度。天下无道，大势所趋，长沮、桀溺这一类人在现实面前是悲观主义者，“滔滔者

天下皆是也，而谁以易之？”因而采取出世的态度。孔子听到他们的谈话，感触甚深，“怃然”二字表现了他此刻的心情。孔子的主张不被人理解，周游列国到处碰壁，知其不可而为之，在这百折不挠的奋斗中，孔子也有孤独、迷惘和悲哀，长沮、桀溺的话触发了他这方面的情绪，但孔子在迷惘中透露着玉石般的坚贞，“天下有道，丘不与易也”，如果天下有道，我就不和有志之士一起去改变现实了！唯其迷惘，那坚贞才显得真实可信。孔子为理想而奋斗的胸襟和心态，在这短短的一段记叙中被描绘得十分生动传神。

《先进》篇写了孔子与弟子们的一段闲谈，构成一个小小的场面，基本上是对话，但也有一点稀薄的描叙：

> 子路、曾晰、冉有、公西华侍坐。子曰：“以吾一日长乎尔，毋吾以也。居则曰：‘不吾知也！’如或知尔，则何以哉？”子路率尔而对曰：“千乘之国，摄乎大国之间，加之以师旅，因之以饥馑，由也为之，比及三年，可使有勇，且知方也。”夫子哂之。“求！尔何如？”对曰：“方六七十，如五六十，求也为之，比及三年，可使足民。如其礼乐，以俟君子。”“赤！尔何如？”对曰：“非曰能之，愿学焉。宗庙之事，如会同，端章甫，愿为小相焉。”“点！尔何如？”鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：“异乎三子者之撰。”子曰：“何伤乎，亦各言其志也。”曰：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”夫子喟然叹曰：“吾与点也！”

接下去是孔子对曾晰评论子路、冉有（求）、公西华（赤）三人的抱负，且略去不引。这篇短文写了孔子师生闲谈的场面，但记叙的目的也不在记事，而是要表现孔子师生五人各自的性格风度，尤其要表现作为老师的孔子的睿智和师长风度。其中描叙性的文

字是在写子路抢着回答时用了“率尔”二字;写曾晳(点)回答时,描叙了他放下瑟的从容的举动,瑟声渐慢,铿然一声止住,然后开始发言。四个弟子中,子路率直而缺少谦让,曾点潇洒尔雅而意趣高远,形成鲜明的反差。四人的谈话都自然适意,毫无拘束,整个气氛生气勃勃,反映了孔子执教的活泼气象。曾点的抱负是在暮春时节,浴于沂水,迎着舞雩台上的和风,咏唱着歌而归。这不简单是个春游,这是曾点治理国家所要达到的境界,其中蕴含着深邃的哲理。比较前三个同学,曾点显得深刻和飘逸得多。曾点得到孔子的欣赏,反过来又表现了孔子的思想路向。

当然,在《论语》中像“长沮、桀溺耦而耕”和“子路、曾晳、冉有、公西华侍坐”这样记事成分较重的段落是不多的,较多的还是孔子语录。语录是记言,在一定意义上也是记叙,其中有些谈话,不仅本身含义深永,而且就其简单的几句话就使人能感觉到说话人的性格。

写意性的记叙在魏晋南北朝的笔记小说中得到继承和发展,那个时期列在“子部”中的笔记小说,有许多优秀的作品,而《世说新语》则是它们的杰出代表。这一点将在下一章里详加论述。像《论语》、《孟子》这类诸子散文,从文体上讲不是记叙文,但它们中所包含的记叙成分的确对后世小说产生了影响,这个影响更多的是通过魏晋南北朝的笔记小说这个中介来实现的,而从中我们也可以看到小说文体孕育发展的历史轨迹。中国叙事文学传统,从一开始就有写实和写意两种艺术表现方式,形成两种艺术流派。写实注意情节的完整合理以及细节的周到逼真,而写意则表现着一种诗化的倾向,不注重情节,甚至淡化情节,追求意境,追求意趣的隽永。小说走的是写实的路子,但在它发展的途程中不断学习写意的艺术精神,特别是在作家参与小说创

作之后，写意的因素便日渐加强，从而产生了《聊斋志异》和《红楼梦》这样饱含着诗意的伟大作品。

《孟子》也是孟子的言行录，孟子好辩，因而《孟子》的论辩色彩加强，辞气旺盛，巧于取譬，这是与《论语》在风格上有所不同的地方。《孟子》以后的诸子散文著作，更加注意理论性，不但章节文字增加，而且更讲究理论体系和论证的逻辑。思想家们为了使抽象的道理容易被人理解和接受，常常用民间流传的小故事来作形象的阐释，这就是运用寓言。在《孟子》、《庄子》、《韩非子》以及《吕氏春秋》等诸子散文著作运用寓言有不少精彩的例子。

公孙丑问孟子何为浩然之气，孟子首先说“难言也”，讲到养气时说，不要停止，心里不要忘记它，却也不要人为地助它生长。“勿助长也”不好懂，孟子立即加以解释，“无若宋人然”，讲了宋人揠苗助长的故事：

> 宋人有闵其苗之不长而揠之者，芒芒然归，谓其人曰：“今日病矣！予助苗长矣！”其子趋而往视之，苗则槁矣。①

文字简短，但已有故事情节，“芒芒然归”描绘了宋人劳动疲惫不堪回家的样子，他对家里人说：“今日病矣！予助苗长矣！”叫苦叫累中表露出洋洋自得的炫耀的神情，极富讽喻之义。孟子不是说故事给人听，他是借这个故事告诫人们不要违背客观规律去做超前的蠢事。养浩然之气，似乎是主观修养的精神活动，但孟子认为这个修养过程也是有客观规律的，欲速则不达，助之长者，非徒无益，而又害之。“天下之不助苗长者寡矣”，这寓言哲理的深刻性和现实的针对性都是十分显明的。

著名的寓言还有“齐人有一妻一妾”，见《孟子·离娄下》：

---

① 《孟子·公孙丑上》。

齐人有一妻一妾而处室者，其良人出，则必餍酒肉而后反。其妻问所与饮食者，则尽富贵也。其妻告其妾曰："良人出，则必餍酒肉而后反。问其与饮食者，尽富贵也，而未尝有显者来。吾将瞷良人之所之也。"蚤起，施从良人之所之，遍国中无与立谈者。卒之东郭墦间，之祭者，乞其余，不足，又顾而之他。此其为餍足之道也。其妻归，告其妾，曰："良人者，所仰望而终身也，今若此。"与其妾讪其良人，而相泣于中庭，而良人未之知也，施施从外来，骄其妻妾。

由君子观之，则人之所以求富贵利达者，其妻妾不羞也而不相泣者，几希矣。

孟子用这个寓言来鞭挞那些不择手段追求名利的士人，但寓言本身的含义要远远大于孟子所要说明的道理。这段文字在《孟子》一书中，是叙事性较强的段落，不但有故事，而且有人物对话和描写。这个齐国人有一妻一妾，肯定不是劳动平民，可也没有钱和地位。因为这种境况，妻妾看到他白天外出回来总是酒足饭饱，便起了疑心，问他是谁请他吃喝，他说是有钱有地位的人。妻子仍不能释疑，便暗中尾随，终于发现了一个可悲可怜的秘密，原来她的丈夫只是在坟地里讨些祭品果腹而已。文中对齐人之妻的心理表现得很鲜明，这位妇人大概并不埋怨丈夫现在的贫寒，她希望丈夫励志进取，将来会有发达的一天。所以她想证实丈夫是不是真的与有身份的人来往，那些有身份的人是不是真的看得起自己贫寒的丈夫？结果是大失所望，"良人者，所仰望而终身也，今若此"。妻妾相对而泣，在封建宗法制度下，妇女嫁鸡随鸡，嫁狗随狗，她们托以终身的丈夫竟是如此卑鄙虚伪和下贱可怜，其悲哀是十分深沉的。这位妻子的形象已隐约可见。文中没有写齐人的谈话，但故事的进行已把他的灵魂暴露无遗，尤其

是末尾，妻子已完全知道他的行为真相，他还蒙在鼓里，像往天一样，“施施从外来，骄其妻妾”，那种高兴自得的神态，极富嘲讽意义。值得注意的是，这段文字的叙事角度，前两句是概述，由作者作客观的叙述，其后的记叙则是从妻子的视角来展示，先是妻对妾说出自己的怀疑，接着写妻子尾随丈夫上街，走遍街市没有一个人搭理她丈夫，她丈夫最后到东郊墓地里乞讨祭祀的残酒剩菜，这些均是妻子眼中所见，最后妻子回家告诉了妾，她们相对而泣，在她悲伤羞惭的眼睛中又看到她丈夫回家时那种庸俗卑贱的自得神情。从叙事这方面说，这篇短文是无可挑剔的。

比较诸子各家，《孟子》利用寓言是少的，大量利用寓言的是《韩非子》。《韩非子》中的《说林》采录了许多民间传说故事，韩非把它们收集起来，很可能是作为他游说和写作的备用材料。这些故事都不是以情节吸引人，一般来说，它们的情节都很简单，文字也简约，但都包含着智慧和哲理，体现着讽喻和教训的意义。如果把《说林》从全书中独立出来，是可视为中国最早的寓言集的。《韩非子》利用寓言作为雄辩的手段，《内外储说》、《喻老》、《十过》等篇是很典型的例子。孟子只是偶尔讲说一个寓言来阐释比较艰涩的哲理，或者来比喻比较难以言状的精神和品质；韩非却大量和系统地采用寓言来论证自己的观点，《韩非子》一书的寓言有三百二十几则之多！例如《内外储说》在结构上分“经”、“传”两部分，“经”是讲述道理，“传”是讲述故事，这些故事都是阐明“经”所提出的论点。其《外储说》左上“经”三提出一个论点：“先王之言，有其所为小而世意之大者，有其所为大而世意之小者，未可必知也。”这个论点在他的思想体系中是反对“法先王”主张“法后王”的理论支撑点之一。由这个“经”提举，下文“传”的部分记叙了四个故事：宋人之解书、梁人之读记、郢书燕说、归取

度。前两个故事简略，后两个故事较详，且脍炙人口。郢书燕说：

> 郢人有遗燕相国书者，夜书，火不明，因谓持烛者曰："举烛。"云而过书"举烛"；"举烛"，非书意也。燕相受书而说之，曰："举烛者，尚明也。尚明也者，举贤而任之。"燕相白王，大说，国以治。治则治矣，非书意也。今世学者多似此类。

韩非的原意本不在讲故事，叙述时仅强调"郢书"的真实含义和燕相的主观解说，说明今世学者对于古代典籍解释之穿凿附会，因而对于人物、背景和事情的过程都略而不叙。"归取度"的故事则较有情节：

> 郑人有且置履者，先自度其足，而置之其坐，至之市而忘操之。已得履，乃曰："吾忘持度。"反归取之。及反，市罢，遂不得履。人曰："何不试之以足。"曰："宁信度，无自信也。"

解说郢书的燕相过于聪明，宁信度不信自己的脚的郑人又太愚蠢，他们的错误均在盲目迷信教条，而不知实际重于教条者。尽管"归取度"较"郢书燕说"更有故事性，但它们比较孟子的"齐人有一妻一妾"在含义上都要单纯得多，"齐人有一妻一妾"含义多元，可以从不同视角看到不同的寓意，在这个意义上它的确很接近小说。而韩非的寓言的题旨，可以说是一望即知，所以像"郢书燕说"可以成为成语，是比较典型的寓言。

然而，诸子散文中的叙事成分和寓言都不是独立的文体，它们只是诸子散文文体中的结构单位。明确这一点对于弄清诸子散文与小说的关系是非常必要的。它们是诸子散文的结构单位，不是独立文体，这就决定了它们与小说不可能发生文体的直接传承联系，它们与小说的联系只是一种意连。

这种意连并非不重要，前文已述诸子散文的记叙重在写意的精神对于后世小说有深远的影响，而诸子散文的寓言则参与哺乳了小说题旨意构方式。小说同其他文学样式一样有一个从初级发展到高级的演进过程，就题旨而论，小说在它初级阶段主要是娱悦。小说所追求的是娱悦效果，故事情节新奇有趣，只要能消闲解闷就行，并不刻意通过故事表达一种道德的或政治的观念。就是在娱悦性方面，其美学的追求也是较低层次的。唐代传奇小说和宋元话本小说乃至明代前期的话本小说，道德劝诫成分都很稀薄，政治的寓意则更是罕见。尽管这个阶段的小说有许多优秀作品，但作者一般都没有把小说作为一种观念的载体，没有企图通过小说达到政治的或道德的功利目的。如果说它们有些作品表现着丰富而深刻的思想，那思想也是故事本身所蕴含的，作者不过抓住了一个内涵丰富的故事罢了。唐代传奇小说是士大夫文学，作者和读者主要是士人，传奇小说相对话本小说要雅正得多，但作者思想旨趣一般也只是表现在故事题材的选择上，还没有渗透到全部情节。例如谢小娥的故事，作者亲见其人，被她的复仇精神所感动，作者的一位朋友听到这个故事对作者说："誓志不舍，复父夫之仇，节也。佣保杂处，不知女人，贞也。女子之行，唯贞与节能终始全之而已。如小娥，足以儆天下逆道乱常之心，足以观天下贞夫孝妇之节。"作者于是"备详前事，发明隐文，暗与冥会，符于人心。知善不录，非《春秋》之义也。故作传以旌美之"。道德的含义是故事素材客体所固有的，作者不过是点醒了它；作者并没有受道德劝诫的指使对故事素材进行根本的改造，使故事完全纳入作者意念的框架中。作者着眼于"贞"、"节"，但《谢小娥传》的思想内容不是"贞"、"节"二字所能概括的。唐代传奇小说，不但有作者思想与故事情节不相吻合的

情况，而且发生矛盾也都是并不罕见的。比如《莺莺传》，作者在小说中明确谴责张生和崔莺莺的爱情，张生最后背弃了莺莺，作者赞赏他“忍情”，莺莺追求爱情，被作者斥为“尤物”，“大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖于人……昔殷之辛，周之幽，据百万之国，其势甚厚，然而一女子败之”，莺莺简直是妖孽祸水；但小说故事情节本身，张生与莺莺的没有结果的爱情却是那样哀婉动人，以至后来被王实甫改编成不朽的戏剧《西厢记》。题材与作者思想矛盾到发生冲突的程度。唐代传奇小说的作者对于题材的选择是比较精心的，创作中也不乏想象和虚构，但作者追求和强调的还是故事的新奇动人，道德和政治等观念的目的还没有占据作品的主宰地位。作为市民文学的宋元话本则更是如此。明代中后期情况便发生了很大变化，小说作品中作者主观精神大大加强，这一方面导致产生了许多道德说教的作品，但另一方面却把小说创作提升到成熟的水平。小说家的主观精神之重要表现是小说题旨确立以及它对情节的铸造。故事不再是故事本身，故事有所寓意。诸子散文中的寓言在这里与小说相钩连。明代中期传奇小说《中山狼传》明显受寓言影响且不去说，冯梦龙在编辑改订话本小说时已比较强调小说的寓意，企图通过民众喜闻乐见的通俗故事来达到警醒民心、廓清民风的社会效果。清初李渔《无声戏》第十一回《儿孙弃骸骨僮仆奔丧》写儿子们为争夺遗产抛下父亲骸骨不顾，倒是仆人百顺忠心耿耿料理了后事，这篇小说意在言外，它鞭挞的是亡明的大臣，崇祯皇帝是清朝隆重安葬的，那些唯利是逐的大臣都像小说中的单玉、遗生，没有一个可以托孤寄命。小说有杜浚回后总评说：“作小说者，非有意重奴仆轻子孙，盖亦犹春秋之法。夷狄进于中国则中国之，中国入于夷狄则夷狄之，知《春秋》褒夷狄之心，则知稗官重奴仆之意矣。”

挑明了小说的寓言。李渔写小说已不像冯梦龙、凌濛初那样采用现成的故事材料，他小说的素材很多是根据自己生活见闻和体验，小说题旨明确并统率全篇，这题旨表现了人生、道德的价值观，因而李渔的小说具有鲜明的个人风格。寓言对小说的影响，在小说成熟阶段表现得更为明显。

寓言对小说题旨方面的影响，似乎在长篇小说的创作中更容易发现一些。长篇小说篇幅浩长，人物多，情节复杂，如果没有一个主题思想统率全篇，尽管素材再好，也必然如无线之珠，不成气象。长篇小说比短篇小说更要讲求题旨和意构。陈忱评《水浒》说：

> 《水浒》，愤书也。宋鼎既迁，高贤遗老，实切于中，假宋江之纵横而成此书，盖多寓言也。愤大臣之覆竦，而许宋江之忠；愤群工之阴狡，而许宋江之义；愤世风之贪，而许宋江之疏财；愤人情之悍，而许宋江之谦和；愤强邻之启疆，而许宋江之征辽；愤潢池之弄兵，而许宋江之灭方腊也。[1]

《水浒》成书当在元末明初，但《水浒》故事的演进从南宋就开始了，它的确与抗金的背景有关。陈忱的分析未必都有道理，但《水浒》寓意较深这一点是无庸怀疑的。陈忱这样理解《水浒》，在这种认识的基础上创作《水浒后传》，《水浒后传》之寄寓民族情绪，就非常清楚了。再如西湖钓叟《续金瓶梅集序》论及明代三部长篇小说时说：

> 今天下小说如林，独推三大奇书曰《水浒》、《西游》、《金瓶梅》者，何以称夫？《西游》阐心而证道于魔，《水浒》戒侠而崇义于盗，《金瓶梅》惩淫而炫情于色，此皆显言之，夸言之，

① 陈忱(樵余)：《水浒后传论略》。

故言之，而其旨则在以隐，以刺，以止之间。

西湖钓叟把旨在以隐、以刺、以止看作是小说的真正价值所在，是小说艺术的精髓，他认为丁耀亢的《续金瓶梅》继承了这个传统，"本阴阳鬼神以为经，取声色货利以为纬，大而君臣家国，细而闺壶婢仆，兵火之离合，桑海之变迁，生死起灭，幻入风云，因果禅宗，寓言亵昵，于是乎谐言而非蔓，理言而非腐，而其旨，一归之劝世"[1]《续金瓶梅》借因果说起，旨归在劝世，所以它以《太上感应篇》为纲，但它还有更隐晦的意旨，那就是明朝亡国的哀思。在许多长篇小说的意构上，我们都可以看到与寓言的旨趣有心心相印之处。

---

① 西湖钓史：《续金瓶梅集序》。

第 3 章

史传与小说之间

以司马迁的《史记》为标志，中国的史传已完全成熟，但小说产生于唐代，这中间间隔着两汉魏晋南北朝八百年历史空间，在这个漫长的时间里，叙事文学是怎样承传和变迁的呢？史传这个主流自不必说了，这个主流是怎样产生支流、产生了哪些支流呢？

史传的灵魂在于记实，虚构和夸饰的加入便会使史传偏离轨道，走上歧路。刘勰说：

> 若夫追述远代，代远多伪，公羊高云："传闻异辞。"荀况称："录远略近。"盖文疑则阙，贵信史也。然俗皆爱奇，莫顾实理。传闻而欲伟其事，录远而欲详其迹，于是弃同即异，穿凿傍说，旧史所无，我书则传，此讹滥之本源，而述远之巨蠹也。①

"俗皆爱奇"，记史者为迎合读者心理，给传闻添枝加叶，尽意夸张，那些久远的历史本来只存大略，却也要发挥想象来描摹其细节，这样的作品失去了史传的品格，于是便从史传分离出来，逐渐形成两种文体，一是杂史杂传，一是笔记小说。传统目录学把杂史杂传归在史部，把笔记小说归在子部，其实这两种文体并没有绝对的界限，它们的母体都是史传，它们被史传开除，都是因

① 刘勰：《文心雕龙》"史传第十六"。

为虚妄，它们的区别在于篇幅，杂史杂传近于大事系年和人物传记，而笔记小说是尺寸短书，记的是细碎杂事。

第一节 杂史杂传

杂史杂传的概念是《隋书》提出的。《隋书》"小说家"著录有小说二十五部，入选标准是"街说巷语之说"，基本上是尺寸短书，而另外单列"杂史"、"杂传"类。所谓"杂史"，是指记叙帝王之事，但其中杂揉委巷之说，实虚莫辨，体制不合正史者。马端临《文献通考》卷一九五引《宋三朝志》说："杂史者，正史、编年之外，别为一家，体制不纯，事多异闻，言过其实。"观点同于《隋书》。《隋书》把《战国策》列为杂史之首，流而下之，有陆贾的《楚汉春秋》、传为子贡所作的《越绝》，直至后汉赵晔的《吴越春秋》。所谓"杂传"，是指记叙非帝王的各种人物事迹，类似《史记》之列传，专记一人之事，因为夹杂一些虚诞怪妄之说，而不得列入史传之正体。《隋书》没有把"杂史""杂传"当作"小说"，是因为它们的确存有史料，体制接近史传，并非纯粹的街说巷语。然而这个尺度很难说得清，传闻中哪些是真，哪些是伪，不是一个容易解决的问题。《文献通考》卷一九五引郑樵的话说："古今编书所不能分者五：一曰传记，二曰杂家，三曰小说，四曰杂史，五曰故事。凡此五类书，足相紊乱。"《隋书》以是否是街说巷语来区分"杂史杂传"和"小说"，实质上还是以虚实为尺度，殊不知"小说"中也有真实的成分，"杂史杂传"也有许多妄谬的东西，而且多半来自街说巷语，它的划分标准不十分科学。既然它们都被革出正史之门，既然它们都不是信史，那就不如明确地从文体着眼来加以区

分。“杂史杂传”在文体上接近编年体和纪传体的史书，它们记叙历史事件有头有尾，篇幅较长，明显不同于记叙琐言细事的“小说”。

鲁迅《中国小说史略》在追溯唐代以前的小说源流时，拘于传统目录学的分类，仅把“小说家”类的作品放在小说的历史系列里，而忽视了史部中的杂史杂传。杂史杂传是史传的附庸，唐代以前的“小说”何尝不是史传的附庸？就小说文体而论，小说与杂史杂传的关系更密切，唐代传奇小说多写爱情，而宋代传奇小说则多写历史，如《大业拾遗记》、《梅妃传》、《杨太真外传》、《赵飞燕外传》等等，这类作品究竟与杂史杂传有多少区别？元明以降，白话或浅近文言小说，像《大宋宣和遗事》以及大量抄录史书并揉杂传说的作品《东西晋演义》、《唐书志传通俗演义》、《两宋志传》等等，都有杂史杂传的色彩。明末清初的时事小说，像《剿闯小说》、《台湾外志》等等，甚至可以看做是杂史杂传借通俗小说躯壳之还魂。

从杂史杂传与小说的关系的角度分析，两汉魏晋南北朝的杂史杂传作品有如下几种是值得特别注意的。

《吴越春秋》，东汉赵晔撰。记叙春秋末期吴越两国争霸的历史。《四库全书》把它列入“史部”的“载记”类，指出它述事稍伤于曼衍，附会之说颇多，“至于处女试剑、老人化猿、公孙圣三呼三应之类，尤近小说家言，然自是汉、晋间稗官杂记之体”①。所以归于“载记”，是因为吴越都是偏方割据的国家，都不是正统，这是从内容性质上考虑的，从文体来说，《四库全书》认为它是汉、晋间稗官杂记之体，属于《隋书》所谓的“杂史”一类。《吴越春秋》

---

① 《四库总目提要》卷六十六《史部·载记类》。

不是纯粹的史传，但也不是后世所谓的小说，明代钱福说它"大抵本《国语》、《史记》，而附以所传闻者为之"①。传闻真伪莫辨，采录入书，作为信史固然会发生严重问题，不过作者并非向壁虚拟，他只是将传闻实录下来，不失史家的用心。书中记载的传闻，如谶纬梦卜之说，作者当时并不以为虚妄，而是信以为实加以记录，这一方面又与小说家蓄意虚构有本质的不同。

《吴越春秋》记叙吴越两国的兴亡，但它不满足对史实的客观记叙，作者似乎力图通过这一段富有戏剧性的历史，表达自己的历史价值观，因此在选材、结构和修辞中都灌注了自己的思想。钱福说：

> 孟轲氏称："入则无法家拂士，出则无敌国外患者，国恒亡，然后知生于忧患而死于安乐也。"观二国之兴而偾，偾而兴，斯昭昭矣。骄畏之殊，兴亡所系；忠谗之判，祸福攸分。可畏哉！②

钱福读《吴越春秋》所得到的认识，大致就是其作者所要表达的思想。作者称吴为内传，称越为外传，但作者的倾向是在越国一方的。用吴国伍子胥之忠对比吴国伯嚭之谗，夫差偏信伯嚭而杀子胥，足显其昏。又用勾践之忍辱负重，卧薪尝胆，对比夫差之骄奢淫逸，说明夫差之亡，咎由自取。

书中对于夫差的骄奢淫逸和对于勾践的愤发图强，都增加了许多《左传》、《国语》、《史记》所不曾记载的材料，而且在记叙中铺陈渲染，表现出作者的倾向性。如勾践入臣吴国，临行时在江上与群臣惨惨相别，书中写道：

---

① 明弘治邝璠刻本《重刊吴越春秋·钱福序》。
② 同上书。

群臣垂泣，莫不咸哀。越王仰天叹曰："死者，人之所畏。若孤之闻死，其于心胸中会无怵惕。"遂登船径去，终不返顾。越王夫人乃据船哭，顾乌鹊啄江渚之虾，飞去复来。因哭而歌之曰："仰飞鸟兮乌鸢，凌玄虚兮翩翩。集洲渚兮优恣，啄虾矫翮兮云间。任厥□(此阙一字)兮往还。妾无罪兮负地，有何辜兮谴天。飒飒独兮西往，孰知返兮何年！心惙惙兮若割，泪泫泫兮双悬。"又哀今曰："彼飞鸟兮鸢乌，已回翔兮翕苏。心在专兮素虾，何居食兮江湖。徊复翔兮游飏，去复返兮于乎！始事君兮去家，终我命兮君都。终来遇兮何辜，离我国兮去吴。妻衣褐兮为婢，夫去冕兮为奴。岁遥遥兮难极，冤悲痛兮心恻。肠千结兮服膺，于乎哀兮忘食。愿我身兮如鸟，身翱翔兮矫翼。去我国兮心摇，情愤惋兮谁识！"

勾践的仰天长叹和夫人的引项哀歌，茫茫江面，乌鹊徘徊，充满悲剧精神。当写到勾践打败夫差，对于阶下囚的夫差却毫无惋惜之意，书中记越国大夫种指斥夫差说：

昔天以越赐吴，吴不肯受，是天所反。勾践敬天而功，既得返国，今上天报越之功，敬而受之，不敢忘也。且吴有大过六，以至于亡，王知之乎？有忠臣伍子胥忠谏而身死，大过一也。公孙圣直说而无功，大过二也。太宰嚭愚而佞言，轻而谗谀，妄语恣口，听而用之，大过三也。夫齐、晋无返逆行，无僭侈之过，而吴伐二国，辱君臣，毁社稷，大过四也。且吴与越同音共律，上合星宿，下共一理，而吴侵伐，大过五也。昔越亲戕吴之前王，罪莫大焉，而幸伐之，不从天命而弃其仇，后为大患，大过六也。

历数夫差的昏庸、骄狂和决策的重大失误，尤其指责夫差打败越国而不杀勾践，是"不从天命而弃其仇"，对于勾践的宽恕倒成了

一大罪状，无疑是在夫差的失败的心上插上一刀，夫差惭愧羞辱，无地自容，于是引剑自裁。作者对夫差的贬抑，恰与对勾践的褒扬形成鲜明的对比，表现出作者态度的倾向。

从体例看，《吴越春秋》已不是纯粹的纪传体。今存本为十卷，但据隋、唐《经籍志》著录应是十二卷，钱福曾推测失去的二卷为"西施之至吴"和"范蠡之去越"。今存本尽管缺佚二卷，但无伤大局，全书的基本面貌是保存下来了。按十卷本，前五卷写吴国：卷第一吴太伯传、卷第二吴王寿梦传、卷第三王僚使公子光传、卷第四阖闾内传、卷第五夫差内传；后五卷写越国：卷第六越王无余外传、卷第七勾践入臣外传、卷第八勾践归国外传、卷第九勾践阴谋外传、卷第十勾践伐吴外传。从总体上看，它似乎沿袭着《史记》的体例：前五卷按吴国的世系写吴国的历史，主要写阖闾夫差，可视为吴国的编年史，也可看做是《史记》卷三十一《吴太伯世家》的扩充；后五卷按越国的世系写越国的历史，主要写勾践，可视为越国的编年史，也可看做是《史记》卷四十一《越王勾践世家》的扩充。但它又不是纪传体，前五卷写了阖闾、夫差，同时还写了伍子胥和伯嚭，伯嚭在《史记》中没有正传附传，在世家的世系中也没有专载，但伍子胥却有正传，在《史记》卷六十六，这样它实际上是揉合世家列传为一体，按时间顺序对吴国历史进行综合性叙述，这种结构方式已具备了后世历史演义小说的雏形。后五卷写越王勾践，同时也写了范蠡和大夫种，范蠡在《史记》的《越王勾践世家》中也有专载，结构方式与前五卷同。

前五卷和后五卷是差不多同一时间里发生在两个不同空间的故事，两个空间有时重合，而两个空间恰恰构成一个完整的故事，这类似纪传体却又不是纪传体。如果从内容看，夫差与勾践

的事迹则占了全篇的主要地位。这不仅仅因为夫差和勾践的故事脍炙人口，而且与作者所要表达的思想有关。夫差和勾践的故事的确蕴含着比较丰富的历史教训，《吴越春秋》显然十分看重这个历史借鉴意义，因而对于历史材料进行了处理，详写夫差和勾践，其他从略，夫差和勾践，又把重点放在勾践，这样来显示"生于忧患而死于安乐"的人生和历史的哲理。这已经接近小说创作为表现某个主题而进行情节提炼的倾向。所以，无论从体例还是从立意谋篇的方式看，《吴越春秋》都有了朝着历史演义小说发展的趋向。

汉晋间，性质与《吴越春秋》相近的作品有《燕丹子》。两书都是在历史的记叙中穿插传说和依凭想象，但它们之间又有差异，旨趣不同，处理材料的方式也有差别。《隋志》称《吴越春秋》为"杂史"，却把《燕丹子》划进"小说"类。按《隋志》分类标准，《燕丹子》与《吴越春秋》的不同之处在于前者属"街说巷语"，而后者虽也杂有委巷之说，但仍不失为史。着眼点仍在虚实的有无和多寡。然而既然两书都有虚构，虚到什么程度是"杂史"，超过什么程度是"小说"，则是不好确定的，确定了也是不好把握的。《四库全书》将《吴越春秋》划在史部"载记类"，把《燕丹子》划在子部"小说家类"，基本上沿袭《隋志》的观点。实际上，《燕丹子》与《吴越春秋》的不同，是在意趣和处理材料的方式上。第一，《燕丹子》不像《吴越春秋》写吴越两国的兴亡，是吴越两国完整的历史，而只是写了燕国历史的一个片断，记叙燕太子丹如何招纳荆轲去刺杀秦王，既不是燕国的完整历史，甚至也不是燕太子丹的传；第二，《吴越春秋》记叙吴越兴亡在于演述兴衰成败的教训，有后世历史小说"演义"的意趣，而《燕丹子》对兴亡成败不太感兴趣，它只是被燕丹子和荆轲两人的悲剧精神所震慑，着重要表现他

们的英雄气概。如果说《吴越春秋》表现了史传向历史演义小说方向发展的趋势，《燕丹子》则表现了史传向英雄传奇小说方向发展的趋势。

关于《燕丹子》的成书年代，历来有不同意见。清代孙星衍认为是先秦的作品："其书长于叙事，娴于词令，审是先秦古书，亦略与《左氏》、《国策》相似，学在纵横、小说两家之间。"①明代胡应麟认为是汉末人所作："余读之，其文采诚有足观，而词气颇与东京类，盖汉末文士因太史《庆卿传》增益怪诞为此书，正如《越绝》等编，掇拾前人遗轶，而托于子胥、子贡云尔。"②他列举文中所叙"乌头白"、"马生角"、"脍千里马肝"、"截美人手"四事，指出前二事出自司马迁《史记》"赞语"，其余二事得之应邵、王充之说，故断定它是汉末的作品。《四库全书总目》则把它推后至南朝，认为是"宋、齐以前高手所为"。但不管怎么说，它是隋代以前的作品，则是没有疑义的。

胡应麟认为《燕丹子》是在司马迁《史记》"荆轲传"的基础上增益一些怪诞情节而成，有一定的道理。《史记》卷三十四《燕召公世家》中记载燕太子丹事迹仅具梗概，卷八十六《刺客列传》之荆轲专载不仅于荆轲事记叙较详，而且记叙燕太子丹事迹也较世家要详细得多，《燕丹子》依据《史记·刺客列传》的可能性很大。

《燕丹子》为要表现燕太子丹和荆轲以弱抗暴、报仇雪耻的英雄气概和悲剧精神，在处理材料上已部分的抛弃了史传方式。按《史记》写荆轲，首先叙其家世生平，然后写他游侠至燕，这是

---

① 孙星衍：《燕丹子叙》（见程毅中点校《燕丹子》，中华书局，1985年）。
② 胡应麟：《少室山房笔丛》卷三十二《四部正讹》下。

列传的体例，依从这个体例，《燕丹子》写燕太子丹，也应该先叙其世系，但它却不这样写，它开篇即写燕太子丹在秦国遭到的屈辱，表现他要报仇雪耻的急切愿望。这种开头已远离史传，而接近小说：

> 燕太子丹质于秦，秦王遇之无礼，不得意，欲求归。秦王不听，谬言曰令乌白头、马生角，乃可许耳。丹仰天叹，乌即白头，马生角。秦王不得已而遣之。为机发之桥，欲陷丹。丹过之，桥为不发。夜到关，关门未开。丹为鸡鸣，众鸡皆鸣，遂得逃归。

按史传体例，传记应从传主的生写到死，一生事迹尽管有所侧重，但生、死两端是不能不记的。《燕丹子》既不以生为起，亦不以死为讫，仅写到荆轲刺杀秦王未遂而止，燕太子丹后来流亡辽东被杀的结局，连个交代都没有。这种体例，在史家眼中的确太离谱，所以《隋志》可以在"杂史"类中容纳《吴越春秋》，却不肯容纳《燕丹子》，把它归在了"小说"类。

为了故事的生动和突出人物的某种品质以及人物关系的某种含义，《燕丹子》增饰了《史记》不曾记载的一些属于传说性质的怪异情节和细节。燕太子丹要求回国，秦王却要扣住这人质不放，扬言说假使乌鹊的头白了，马生出角来，燕太子丹方可回国。燕太子丹仰天长叹一声，感天动地，乌鹊头真的白了，马的头上真的长出角来。这神话般奇迹，既表现了秦王的强横，又表现了燕太子丹怀念故国的情深意切。燕太子丹为了收买荆轲，不惜一切代价，作者安排黄金投龟、杀马进肝和玉盘盛手的情节：

> 轲拾瓦投龟，太子令人奉槃金。轲用抵，抵尽复进。轲曰："非为太子爱金也。但臂痛耳。"后复共乘千里马。轲曰：

"闻千里马肝美。"太子即杀马进肝。暨樊将军得罪于秦，秦求之急，乃来归太子。太子为置酒华阳之台。酒中，太子出美人能琴者。轲曰："好手琴者！"太子即进之。轲曰："但爱其手耳。"太子即断其手，盛以玉槃奉之。

倾其所有，无所不用其极，太子丹如此礼贤下士，终于令荆轲感动，愿意为知己者死。《史记》写荆轲行刺秦王不遂，本是他的剑术不精，《燕丹子》的作者大概觉得那样太窝囊，有损荆轲的高大形象，于是改成荆轲抓住秦王，历数秦王罪行后，又答应秦王听琴声而死的要求，使得秦王从琴声中得到启发，挣脱衣袖而走。文中写道：

秦王发图，图穷而匕首出。轲左手把秦王袖，右手揕其胸，数之曰："足下负燕日久，贪暴海内，不知厌足。无期无罪而夷其族。轲将（为）海内报仇。今燕王母病，与轲促期，从吾计则生，不从则死。"秦王曰："今日之事，从子计耳！乞听琴声而死。"召姬人鼓琴，琴声曰："罗縠单衣，可掣而绝。八尺屏风，可超而越。鹿卢之剑，可负而拔。"轲不解音。秦王从琴声负剑拔之，于是奋袖超屏风而走，轲拔匕首擿之，决秦王，刃入铜柱，火出。秦王还断轲两手。轲因倚柱而笑，箕踞而骂，曰："吾坐轻易，为竖子所欺。燕国之不报，我事之不立哉！"

荆轲为什么要在手刃秦王之前要历数秦王罪行？这是因为他赴秦之前向樊于期借头，许诺说："今愿得将军之首，与燕督亢地图进之，秦王必喜，喜必见轲。轲因左手把其袖，右手揕其胸，数以负燕之罪，责以将军之仇。而燕国见陵雪，将军积忿之怒除矣。"荆轲刺秦王没有得手，但答应樊于期的事却做到了，他虽然失于轻信，却表现了重然诺的侠义本色。司马迁说："世言荆轲，其称

太子丹之命，'天雨粟，马生角'也，太过。又言荆轲伤秦王，皆非也。"①

《燕丹子》以上增饰的情节和改写的情节，于史实出入是显而易见的，但从文学的角度看，却突出了人物性格，浓重了传奇色彩，为情节增添了声色。以史实为情节骨架，附以大量民间传说为血肉，这正是中国古代长篇小说的发展路向。

史传朝小说转向，《吴越春秋》有历史演义小说的苗头，《燕丹子》有英雄传奇小说的趋势，而《汉武故事》和《汉武内传》则表现着神魔小说的倾向。《汉武故事》在前，《汉武内传》在后，后者依托前者而有发展，恰好记录着从史传到神魔小说演变途中的一个重要阶段。

《汉武故事》据《隋志》和两《唐志》著录，为二卷，今本仅一卷，已有散佚。它的作者和成书年代，迄今尚无定论。《隋志》和两《唐志》不题撰人，《崇文总目》杂史类著录，题班固撰，宋代晁载之《续谈助》卷一引唐代张柬之《洞冥记跋》的意见，认为是南齐王俭所作，也有认为是晋代葛洪撰写的，意见不一。总之，《汉武故事》是东汉至南北朝时期的作品，则是可以肯定的。

《汉武故事》的特点，正如《四库全书总目》所言："亦多与《史记》、《汉书》相出入，而杂以妖妄之语"②。全书记述汉武帝自生于猗兰殿至死葬茂陵一生琐闻轶事，大体分四个方面：一是幼时故事以及即位后与后妃们的轶事，二是求仙的故事，三是其他轶事，四是死后之事。所记故事不相连续，这一点略似《世说新语》，但《世说新语》写了许多人，《汉武故事》却只写了一个人。《汉武

---

① 司马迁：《史记》卷八十六《刺客列传》。

② 《四库全书总目》卷一四二。

故事》众多故事中有一个核心的内容，这就是求仙，求仙便依稀构成全书的主题，使得故事纷纭而不致过于散乱。

秦汉时期，神仙之说盛行。那时的神仙家（或称方士）宣称神仙居住在世外洞天，不食人间烟火，逍遥自在，长生不老，但神仙不轻易与俗世往来，只与方士接交。封建统治者梦想万寿无疆，永享天下，于是尊崇方士，希望方士把他们介绍给神仙，引渡到仙境。汉武帝求仙之心尤切，先后崇信方士李少君、谬忌、少翁、栾大、公孙卿等人，花了大量金银，费了许多精神，但终于没有登上仙界，还是像千千万万世俗的人一样死去了。汉武帝求仙的荒唐事，在迷信的民间社会里流传却被涂上了神奇的色彩，《汉武故事》就是这些民间传说的部分实录。

《汉武故事》离开史传不远，其中记叙的许多人物和事件都可以在史书中找到根据。汉武帝招纳方士求仙之事，《史记·孝武本纪》、《史记·封禅书》、《汉书·武帝本纪》有详细记载。《汉武故事》写到的人物如东方朔、钩弋夫人、少翁（文成将军）、栾大（五利将军）等等，均为历史人物。《史记·孝武本纪》曾记长陵女子事："是时上求神君，舍之上林中蹏氏观。神君者，长陵女子，以子死悲哀，故见神于先后宛若。宛若祠之其室，民多往祠。平原君往祠，其后子孙以尊显。及武帝即位，则厚礼置祠之内中，闻其言，不见其人云。"此事在《汉武故事》中则丰富而神奇起来：

汉武帝起柏梁台以处神君，神君者，长陵女。嫁为人妻，生一男，数岁死，女悼痛之，岁中亦死，死而有灵，其姒宛若祠之。遂闻言，宛若为主。民人多往请福，说人家小事颇有验。平原君亦事之，至后子孙尊显，以为神君力，益尊贵。武帝即位，太后迎于宫中祭之，闻其言，不见其人。至是神君求

出，乃昔柏梁台舍之。初，霍去病微时，数自祷神，神君乃见其形，自修饰，欲与去病交接。去病不肯，责神君曰："吾以神君清洁，故斋戒祈福，今欲为淫，此非神明也。"自绝不复往，神君亦惭。及去病疾笃，上令祷神君，神君曰："霍将军精气少，命不长。吾尝欲以太一精补之，可得延年，霍将军不晓此意，乃见断绝。今不可救也。"去病竟卒。卫太子未败一年，神君乃去。东方朔娶宛若为小妻，生子三人，与朔俱死。①

长陵女子死而有灵，乃史传原有之义，成为神君之后与霍去病的一段浪漫情事以及嫁给东方朔为妾，都是附会枝蔓的故事。长陵女子不著姓名，大概是因子觞哀痛而死的民间妇人，民间以为有灵建祠祭祀也是常有的事情。人物实有，故事虚幻，它已经不是信史。这个特点显示出后世神魔小说的走向，依托某些个历史人物，幻想出千奇百怪的故事，《封神演义》、《西游记》都是走的这个路子。不过，《汉武故事》还不是小说，其故事虽然不实，但当时迷信的人们却认为是确实曾经发生过的事情，说者当真事叙说，记者则如实记录，正因为如此，《隋志》把它列入传记类中，并不以为它纯属街谈巷语、道听途说。

《汉武内传》成书在《汉武故事》之后，《隋志》归在杂传类，著录为三卷。今本为一卷。《隋志》把它划入杂传类，显然是认为它比属于传记类的《汉武故事》离史传更远。《汉武内传》所写汉武帝会见西王母的故事，系增饰《汉武故事》有关文字而成。其他某些情节，如汉景帝梦赤彘事，显系抄改自《洞冥记》，上元夫人及十洲之说又源于《十洲记》。汉武帝会见西王母事，在《汉武故事》

① 引文据《太平广记》卷二百九十一《宛若》。

中只是一个片断，故事简略，不足四百字，但《汉武内传》却据以敷衍长至万言。先有墉宫玉女王子登自昆仑山降至承华殿，通知汉武帝说七月七日王母即将降临，届时汉武帝备礼迎候，王母由群仙拥簇，驾九色斑龙，乘紫云之辇来到殿上，并设天宴招待汉武帝。宴席上有仙桃仙酒，还有众仙所奏之仙乐、所唱之仙曲。王母与汉武帝谈修生养性，又特命上元夫人下降人间，上元夫人再设天厨款待汉武帝，纵谈长生之道。通宵达旦，王母乃授五岳真形图而去。书中人物除汉武帝之外全属虚构，对王母的仪仗之盛和随从服饰之华美，运用汉赋文体进行描叙，而且文中有诗，无论就内容还是就形式而言，它比《汉武故事》距离史传都要远得多。《汉武内传》虽然还谈不上具有小说式的情节，通篇说仙论道，没有人物矛盾冲突，但它的叙述毕竟照顾到事件的始末，不像《汉武故事》那样零散，相对《汉武故事》来说又要情节化一些。

《吴越春秋》中夫差和勾践的一段文字，后来演变成《东周列国志》的第八十回至第八十三回，《燕丹子》后来演变成《东周列国志》的第一百六回和第一百七回，《汉武故事》发展到《汉武内传》再也没有继续向小说方向进展，主要原因是汉武帝的这段故事缺乏情节基础，并非没有向小说发展的文体演进趋势。从史传到《汉武故事》再到《汉武内传》，这条路线被后来神魔小说积累成书的历史证明是具有典型意义的。从史传到《武王伐纣书》再到《封神演义》，从史传到《大唐三藏取经诗话》再到《西游记》，都是拿某些个历史人物和某些个历史事件作引子，演绎成神魔故事的。

第二节　古小说

一　古小说文体的形成

在史传与小说之间，除了杂史杂传之外，还有一个相当广阔的中间地带，这就是古小说。"古小说"是一个历史概念，指的是两汉魏晋南北朝时期的"小说"，如前所述，它并不是文学意义的小说，只是史乘的一个分支。即桓谭所说，"合残丛小语，近取譬喻，以作短书，治身理家，有可观之辞"①，或如稍后的班固所言，"小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。孔子曰：'虽小道必有可观者焉，致远恐泥'，是以君子弗为也，然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘，如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也"②。古小说在性质上与杂史杂传没有什么不同，所不同者在它的篇幅和体例。杂史杂传虽非正史，但篇幅并不短，而且比较讲究体例，比如《吴越春秋》分别按世系写吴越两国的历史，全书体系十分明晰，《汉武故事》记事琐碎，前后不相连属，然而全书记叙的毕竟是汉武帝的故事，也应视为是一种体系。古小说却不拘体例，一本书可以写许多人许多事，每篇独立，而且篇幅短小，我们习惯称它们为尺寸短书。

两汉时期和更早的古小说大都已经散佚，班固《汉书·艺文志》著录有小说十五种：

---

① 《文选·杂体诗三十首》李善注引《新论》。

② 班固《汉书·艺文志》。

伊尹说　二十七篇

鬻子说　十九篇

周考　七十六篇

青史子　五十七篇

师旷　六篇

务成子　十一篇

宋子　十八篇

天乙　三篇

黄帝说　四十篇

封禅方说　十八篇

待诏臣饶心术　二十五篇

待诏臣安成未央术　一篇

臣寿周纪　七篇

虞初周说　九百三十篇

百家　百三十九卷

这十五种古小说在隋代就已经看不到了，鲁迅在《中国小说史略》中曾根据书名、班固自注、颜师古注和部分佚文进行过推测，判断“诸书大抵或托古人，或记古事，托人者似子而浅薄，记事者近史而悠缪者也”。“托古人”、“记古事”，作者在主观上都是记录历史，因为来自街谈巷语，不能尽信也不能完全不信，再加上都是尺寸短书，故被列入“小说家”流。这个时期的古小说在文体上是没有成熟的，其中有叙事的，也有非叙事的，例如《待诏臣安成未央术》一书，应劭注称：“道家也，好养生事，为未央之术。”记载的是方士求仙养生之术，非记故事也。班固把上述十五种划入“小说家”，我想不是因为它们在文体上有明显的共同特征，实乃儒家、道家、阴阳家、法家、名家、墨家、纵横家、杂家、农

家这九家容纳不进去，于是像收容落选者似的统统拢在“小说家”里。

两汉是儒家经学大盛的时代，“罢黜百家，独尊儒术”，在意识形态领域里，儒家的理性精神和功利主义占着主导的地位。随着汉王朝的腐朽衰败，儒家思想的统治地位逐渐动摇，东汉末年天下大乱，群雄并起，战争频仍，封建豪强为了争霸天下不惜使用一切手段，儒家所标榜的仁义道德被抛在了血污之中，偶像坍塌了，信仰崩毁了。在这伤感、苦闷、怀疑和探求中，各种曾被压抑的思想又重新抬起头来。作为探索人生奥义的思辨哲学——玄学如异军突起，总领了一个时代的风骚。在这样的思想背景下，文学发生了重大的变化。鲁迅说魏初是“文学的自觉时代”①，意思是说文学不再是儒家经义的附庸，它有其自身的独立的价值。玄学从思辨的角度切入人生，而文学则以情感来喟叹人生，文学以其所表现出来的人的真实情感，悲哀和欢乐，颓废和慷慨，爱情和友谊，生命和死亡，而获得了独立的品格和永恒的价值。以建安文学为标志，中国文学进入到一个新的时期。在这新时期中不仅诗歌散文得到突飞猛进的发展，散文体叙事文学也有长足的进步。古小说文体的确立就是一个重要表现。

魏晋南北朝时期古小说成为一种独立的文体，其标志有三：第一，出现了以《列异传》、《搜神记》、《博物志》、《拾遗记》、《世说新语》、《殷芸小说》等为代表的一大批古小说专辑；第二，古小说的题材内容有了明确的分类，专记神仙鬼怪的如《搜神记》、《博物志》等，今人称之为志怪小说，专记人物言行片断的如《世说新

① 鲁迅：《而已集·魏晋风度及文章与药及酒之关系》。

语》、《语林》等，今人称之为志人小说或轶事小说；第三，古小说自唐以后发生分化，一类有史料价值的是野史笔记，一类实录见闻但有故事性的是笔记小说，一类突破实录、有意虚构以娱情娱性的是传奇小说，三类中尤其是前二类的文体基本上沿袭古小说。

古小说在文体上独立了，但在精神上并没有独立，它始终依傍着史传，扮演着史传的附庸的角色。它如此，它的血亲后代野史笔记亦如此。东晋时前秦王嘉的《拾遗记》从三皇五帝排下来，直写到后赵石虎，帝王名号和年代均不含糊，仅看全书体例，简直就是一部史书。有些作品在全书体例上或者离开史传稍远，如南朝宋刘义庆的《世说新语》，全书按人之品行分为三十六门，上起后汉，下迄东晋，既不编年，也不按人列传，但全书所记是后汉至东晋三百年间的文人名士，每一门记若干事，每一事均属一人，亦可视为本纪列传的补遗。南朝梁刘孝标引用当时史书、地志、家传、谱牒等等为之作注，就是把它看做是史书。唐代刘知几批评《世说新语》并非实录，其批评前提仍是当它作史书。从古小说的叙述方式看，受史传影响也是明显的。尤其是开头，总是某时某地有某人发生某事，时间、地点、人名，丝毫不含糊，煞有介事，似乎千真万确。这样开头，除非记叙的是世人皆知的名人，方可免去。这种报家门式的开头不仅影响古小说，而且由古小说延及到笔记小说、传奇小说乃至白话小说，凡故事的叙述，几乎都不能突破这个模式，甚至戏曲也如此。戏曲中一个角色出场，总要自报家门，姓甚名谁，何方人氏，身分职业，来此何干等等，直接向观众作自我介绍，从而形成中国戏曲表现方式的一个重要特征。

二　志人小说

志人小说这种题材类型最早可以追溯到先秦诸子散文，《论语》和《孟子》记载了孔丘和孟轲的某些言行，许多片断言论和行为汇集成书，这种言行录方式成为志人小说文体的基本特征之一。东汉应劭《风俗通义》也记录了一些名人轶事，但不是全书的主要内容。魏晋以后，志人小说勃兴，除了文体本身的原因之外，客观上与选拔官吏的制度和与这种制度相联系的品评时人的风气有直接关系。两汉选拔官吏，举荐是一个重要的渠道。地方官员向朝廷举荐人选，主要根据地方豪门、名士对本乡士人的品评，按德才分为若干品级向朝廷举荐。因此逐渐形成品评时人的社会风气，而士人欲求名利，则竞相标奇立异，甚至不惜虚伪矫情以盗名窃誉。"驯至东汉，其风益盛，盖当时荐举征辟，必采名誉，故凡可以得名者必全力赴之。"①在这样的选举制度和社会风气中，"人伦鉴识"之学应运而生。东汉郭林宗善品题海内人物，著有人伦鉴识之专著，"泰字林宗，有人伦鉴识，题品海内之士，或在幼童，或在里肆，后皆成英彦，六十余人。自著书一卷，论取士之本，未行，遭乱亡失"②。郭林宗之书已失传，但从《后汉书》"郭林宗传"所记载的材料来看，大体上是对人物才性的描状和评议。这种著作为品评人物提供观点、标准和方法，更为士人谋求名利指出了门径，从而成为一种行时的学问。魏晋以降，以品题人物才性为宗旨的志人小说的勃兴，在一定意义上就是人

① 赵翼：《廿二史札记》卷五"东汉尚名节"。

② 《世说新语》"政事"篇"何骠骑作会稽"条注引《泰别传》。

伦鉴识之学发展的结果。

魏晋时经学衰微，玄学兴盛，人的个性意识被发现并得以自觉的发展。品评人物的标准与汉代相比发生了重大变化，强调个性意识，高名之士必有超迈常人的异操独行。这异操独行的表征主要是容貌和言谈，三国魏哲学家刘劭曾探讨人伦鉴识之学，他所看重的就是容貌和言谈。先说到容貌：

> 虽体变无穷，犹依乎五质。故其刚柔明畅，贞固之征，著乎形容，见乎声色，发乎情味，各如其象。……夫仪动成容，各有态度：直容之动，矫矫行行，休容之动，业业跄跄，德容之动，颙颙卬卬。夫容之动作，发乎心气，心气之征则声变是也。夫气合成声，声应律吕，有和平之声，有清畅之声，有回衍之声。夫声畅于气，则实存貌色，故诚仁必有温柔之色，诚勇必有矜备之色，诚智必有明达之色。①

然后又论及言谈：

> 夫人厚貌深情，将欲求之，必观其辞旨，察其应赞。夫观其辞旨，犹听音之善丑；察其应赞，犹观智之能否也。故观辞察应，足以互相别识。②

刘劭试图对容貌和言谈是鉴识人才之重要依据作理论的探究，他的观点在当时是有代表性也是很有影响的。

魏晋南北朝的志人小说主要记叙人物的神情笑貌和玄言高论，它们不写人物的经历，只是撷取人物在特定情况下的神情举止和只言片语，一个瞬间，一个镜头，表现的是人物的品貌精神和内在人格。究其要旨，显然是承袭《人物志》而来。志人小说魏

---

① 刘劭：《人物志》卷上《九征》篇。
② 刘劭：《人物志》卷中《八观》篇。

晋有《笑林》、《名士传》、《语林》、《郭子》等，南北朝有《世说新语》、《妒记》、《俗说》、《殷芸小说》等。在志人小说中可推《世说新语》为代表作。

《世说新语》题刘义庆撰，实际上是刘义庆门下的文人杂采众书写成，它所采录的诸书包括已经散佚的《名士传》、《语林》、《郭子》等等。《世说新语》的特点，正如胡应麟所说"以玄韵为宗，非纪事比"①。它的宗旨不在记事，因而决不讲求叙事的完整和情节故事性，而追求人物品貌的传神逼真。它记叙的绝大多数是魏晋时期的名士，放达和清谈是那个时代的风尚，《世说新语》所要表现的正是人物超凡脱俗的品貌。"雅量"写谢安闻知淝水大捷的神态：

谢公与人围棋，俄而谢玄淮上信至，看书竟，默然无言，徐向局。客问淮上利害，答曰："小儿辈大破贼。"意色举止，不异于常。

前秦苻坚率八十多万大军进抵淝水，谢安派遣谢石、谢玄迎战的军队仅八万人，这是关系到东晋生死存亡的决战，晋军以少胜多，击溃秦军，捷报传来，谢安在棋局前视若无事，平静地继续下棋。谢安内心欢欣激动可以想见，但举止却从容镇定，的确显示出非同常人的气度。"谢公与人围棋"仅写了一个围棋场面，时间也很短，看完前线送来的战报，继续下棋，棋局对手知道是有关淝水前线的消息，忙打听，谢安仅说了六个字，全篇就只写了这样一个片断，但把谢安的神韵表现得非常鲜明。"任诞"中写王徽之(子猷)雪夜访戴逵(安道)：

王子猷居山阴，夜大雪，眠觉，开室命酌酒，四望皎然。

① 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论下》。

因起彷徨，咏左思《招隐诗》，忽忆戴安道。时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰："吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴！"

任情率意、潇洒不群正是魏晋风度的一种表现，王子猷隐居山阴眠觉对雪，饮酒吟诗，雅兴盎然，左思《招隐诗》曰："杖策招隐士，荒途横古今。"忽想到另一隐士戴安道，兴致所由，不辞深夜路远，立即乘船往访，至戴寓已拂晓黎明，造门不前而返，此等怪诞行止令随行者大惑不解，王子猷说，"乘兴而行，兴尽而返"，何等超然物外，何等洒脱不凡，何等任情不羁！顾恺之论画，强调"以形写神"①，写形易而写神难，《世说新语》"巧艺"中写顾恺之(长康)有这样两条：

顾长康画人，或数年不点目精。人问其故，顾曰："四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。

顾长康道：画"手挥五弦"易，"目送归鸿"难。

顾恺之所追求的不是形似，而是以形写神，要画出人物的内在精神气质。眼睛是心灵的窗子，因此画家下笔颇费踌躇。顾恺之很欣赏嵇康的四言诗，每为诗作画，嵇康《四言十八首赠兄秀才入军》之第十四首中有"目送归鸿，手挥五弦"句，"手挥五弦"形体动作实在，不难描画，而"目送归鸿"则在神情，描画得准确传神就不那么容易了。顾恺之的画论是植根在魏晋风度的文化土壤上的，表现了魏晋的时代精神。他主张的"以形写神"的美学原则，却正好用来概括《世说新语》的艺术特征。《世说新语》所捕捉的就是"目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄"的神貌，书中的人物大都标新立异，特立独行，他们不拘一格的举止和谈吐，

① 《历代名画记》卷五。

构成魏晋时代的风度神貌。《世说新语》的意趣玄韵高远，在精神上更接近诗和画。

三　志怪小说

我们把志怪小说与志人小说对举，这是从题材上着眼的，其实二者有极大的不同。志人小说以玄韵为宗，讲究意蕴和神韵，与诗接近；志怪小说则以叙事为本，讲究故事奇特，与小说接近。所以说唐代传奇小说是源于志怪，而非源于志人。

志怪小说的源头或可追溯到远古，神怪故事是原始宗教的产物。晋太康年间从汲郡魏襄王墓中出土的战国时代的《琐语》按国别记录了卜梦妖怪诸事，《琐语》体例类似《国语》，虽非信史，却仍不出史乘之流。产生于战国而成书于秦汉的《山海经》叙述山水而多参以神怪，与巫师方士有极深的关系，传统目录学家把它列在史部地理类，仍在史乘的大类中。胡应麟认为《琐语》是"古今纪异之祖"[①]，《山海经》是"古今语怪之祖"[②]，这是就题材类型而言的，中国巫术有久远的历史，鬼神之说渊远流长，在两汉的史书中不乏神鬼怪异的记载，志怪小说在这个传统中的确是《琐语》和《山海经》的继续和发展。但是从文体上看，志怪小说并不直接承袭《琐语》、《山海经》，它们在文体上的关系不同于志人小说与《论语》《孟子》的关系。志人小说与《论语》《孟子》都是人物的言行录，前者记名士的性情，后者记圣人的思想，题旨和体例的相因绰约可见。志怪小说以《搜神记》为例，它搜罗记载神

---

① 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论下》。
② 胡应麟：《少室山房笔丛·四部正讹下》。

怪妖异是为了证明神道之不诬，有浓厚的宗教意识，《琐语》《山海经》却是在写历史，题旨和体例都不相同。

志怪小说兴盛于魏晋南北朝也不是偶然的。汉末三国是经济、政治、精神和道德普遍瓦解的时代，社会各阶层，从贵胄显臣到平民百姓无不面临生死荣辱变化无常的危机，人们对旧思想旧道德的厌恶和对社会灾祸的恐惧为宗教的滋生提供了精神温床。道教和佛教都是在魏晋南北朝时期昌盛起来的。佛教在东汉以前便传入中国，但形成为一种汹涌的信仰大潮则是在东晋以后，汉魏时代汉人不准出家，到了东晋这种禁令才予废止，这个事实就很能说明问题。道教是中国本土宗教，产生于东汉末期，到东晋南北朝时期才成就为完备的宗教团体。志怪小说相伴道教、佛教而行，与它们互相发明，互相激荡。建立道教哲理体系的宗教思想家葛洪是东晋人，他的《抱朴子》完成了道教思想体系的建构。同时他又是著名的志怪小说作者，著有《神仙传》十卷。他在此书自序中说：

> 予著《内篇》，论神仙之事，凡二十卷。弟子滕升问曰："先生云仙化可得，不死可学，古之得仙者，岂有其人乎？"予答曰："秦大夫阮仓所记，有数百人，刘向所撰又七十余人。然神仙幽隐，与世异流，世之所闻者，犹千不得一者也……"予今复抄集古之仙者见于仙经、服食方及百家之书、先师之说、耆儒所论，以为十卷，以传知真识远之士。

葛洪著《神仙传》，目的是拿出实例来证明"仙化可得，不死可学"，是为道教作宣传。为道教创立神仙谱系的陶弘景撰有志怪小说《周氏冥通记》，据该书卷首陶弘景写的《周子良传》称，此书乃周子良毕生感遇神仙的真实记录，本来封藏在山里，为陶弘景

所发现，加工后进呈梁武帝。《冥通记》的性质亦与《神仙传》同，都是道书。不只道士作志怪小说，佛徒也以志怪小说为"释氏辅教之书"，鲁迅说：

> 释氏辅教之书，《隋志》著录九家，在子部及史部，今惟颜之推《冤魂志》存，引经史以证报应，已开混合儒释之端矣，而余则俱佚。遗文之可考见者，有宋刘义庆《宣验记》，齐王琰《冥祥记》，隋颜之推《集灵记》，侯白《旌异记》四种，大抵记经像之显效，明应验之实有，以震耸世俗，使生敬信之心，顾后世则或视为小说。①

王琰是齐、梁僧人，幼年在交趾从贤法师受五戒，据他自己说，他从贤法师处得一尊观音金像，金像多次显灵，他有感于斯，遂作《冥祥记》。南北朝时期佛教大盛，大江南北营造寺庙，铸塑佛像蔚然成风，《冥祥记》于此中推波逐澜，其旨甚明。

道士和佛徒为宣传宗教而撰写的志怪小说虽然只是魏晋南北朝志怪小说的一部分，但它们却代表了志怪小说的创作宗旨，说明了志怪小说兴盛的缘由。志怪小说艺术成就最高、影响最大的是《搜神记》。作者干宝不是僧人也不是道士，西晋末入仕，东晋为史官，有"良史"之名。《搜神记》原书在北宋前尚存，北宋后即已散佚，今本《搜神记》二十卷成于明人的辑佚，有些条目和文句并非原本，今人汪绍楹于校注本中考订了每个条目的来源，②凡来源于宋以前类书者，大抵可归属于原书。干宝不是出家人，但却是有神论者，他之撰写《搜神记》，据说与他父亲侍妾殉葬墓中十余年不死和他兄死而复生见鬼神事有关：

---

① 鲁迅：《中国小说史略》第六篇。

② 汪绍楹校注：《搜神记》，中华书局，1979年。

宝父先有所宠侍婢，母甚妒忌。及父亡，母乃生推婢于墓中。宝兄弟年小，不之审也。后十余年，母丧，开墓，而婢伏棺如生。载还，经日乃苏。言其父常取饮食与之，恩情如生。在家中，吉凶辄语之，考校悉验。地中亦不觉为恶。既而嫁之，生子。又宝兄尝病气绝，积日不冷。后遂悟，云见天地间鬼神事，如梦觉，不自知死。宝以此遂撰集古今神祇灵异人物变化，名为《搜神记》。①

这当然是无稽之谈，但可以说明当时迷信风气之盛，史学家们都相信鬼神是实有的。干宝撰写《搜神记》的动机未必如此具体，但他相信神道，用其书"发明神道之不诬"②却是事实。《世说新语》"排调"记"干宝向刘真长叙其《搜神记》"，刘真长称赞干宝说："卿可谓鬼之董狐！"董狐是春秋时晋国的史官，因据实直书而闻名于世，后世称正直的史官为"董狐"，刘真长称干宝为"鬼之董狐"，是赞赏干宝真实的记录了鬼神的事迹，在他们的意识里鬼神的存在是无庸置疑的。

《搜神记》"发明神道之不诬"的宗旨首先表现在全书的体例上。今本二十卷《搜神记》非原本体例。原本是分篇的，据汪绍楹考订，原书有《感应篇》、《神化篇》、《变化篇》、《妖怪篇》等，今本卷十二首条五气变化论为《变化篇》的序论，今本卷六首条精气依物而变妖怪论为《妖怪篇》的序论。《晋书》本传说干宝"性好阴阳术数"，由这两论可以得到证明。干宝在《搜神记序》中说："群言百家，不可胜览；耳目所受，不可胜载。今粗取足以演八略之旨，成其微说而已。"足见本书搜集的故事，一是辑录已有的典

① 《晋书·干宝传》。
② 干宝：《搜神记序》。

籍，二是采辑当时的民间传说，干宝将材料以类分篇，不管是否每篇都有序论，但每篇都有一个指导思想，全篇总起来是要证明超自然的神秘世界的真实性。唐代徐坚等撰《初学记》卷二十一引干宝表云："臣前聊欲撰记古今怪异非常之事，会聚散逸，使同一贯。"这种立意谋篇的方式是有代表性的，托名陶渊明的《后搜神记》、刘敬叔的《异苑》等，都是同一结构类型。

干宝的思想根基于阴阳五行说。从《搜神记》卷十二之首的五气变化论来看，他认为宇宙万物皆由五气化成，五气各有清浊之分，清浊不同之气赋予万物，万物乃有千差万别的形性，而气的类别又与地域相关，"中土多圣人，和气所交也；绝域多怪物，异气所产也"。他进一步认为时间的累积(数之至也)和时间的转化(时之化也)可以导致物类的变化："千岁之雉，入海为蜃；百年之雀，入海为蛤；千岁龟鼋，能与人语；千岁之狐，起为美女；千岁之蛇，断而复续；百年之鼠，而能相卜：数之至也。春分之日，鹰变为鸠；秋分之日，鸠变为鹰：时之化也。"数至时化导致物类之变，是为顺常之变，倘若气乱，则会出现反常之变，即变妖怪，"应变而动，是为顺常，苟错其方，则为妖眚"。他在《搜神记》卷六之首的妖怪论中说："妖怪者，盖精气之依物者也。气乱于中，物变于外。形神气质，表里之用也。本于五行，通于五事。虽消息升降，化动万端。其于休咎之征，皆可得域而论矣。"气乱而出妖怪，而"形神气质，表里之用也。本于五行，通于五事"。五行就是木、火、土、金、水，"天地之气合而为一，分为阴阳，判为四时，列为五行"①。五行又与貌、言、视、听、思五事相连，郑玄说："凡貌、言、视、听、思心，一事失，则逆人之心，人心逆则怨，木金水火土气为之伤，

① 董仲舒：《春秋繁露·五行相生》。

伤则冲胜来乘殄之，于是民怨神怒将为祸乱，故五行先见变异以谴告人也，及妖、孽、祸、痾、眚、祥皆其气类暴作非常为时怪者也，各以物象占之也。"[1]这个古老的以阴阳五行说为基础的谴告论，董仲舒把它整理成系统的天人感应的谴告及祥瑞说。干宝就是在这样的思想指导下来撰记古今怪异非常之事的，反过来又用这些怪异故事作为实例证明超自然法则的天人感应论之正确性。

天人感应论本身就有浓厚的神学色彩，它虽然宗于儒学，但却与宗教"心有灵犀一点通"，《搜神记》记载的大量是神灵感应、物怪变化、妖祥小梦之事，同时也有道教色彩的故事。道教把世界分为神仙、人间和冥间三个世界，《搜神记》写了神仙，也写了与神仙世界有联系的术士道人，还写了鬼魂。

志怪小说的作者，不论是道人、佛徒还是儒士，他们都是相信自己所记的鬼神事迹是真实确凿的，他们编撰志怪小说不是为了娱乐大众，至少主要目的不是娱乐大众，他们都是抱着弘扬神道的宗旨，以诚笃的态度对待鬼神，用史家审慎的笔墨来记叙鬼神的传说，将这些传说汇集起来文学化之后再传播到民间中去，为当时蓬勃高涨的宗教大潮推波助澜。干宝著《搜神记》是要"发明神道之不诬"，《洞冥记序》称，《洞冥记》之意在"洞心于道教，使冥迹之奥昭然显著"，《列仙传序》说，有《列仙传》此书，"乃知铸金之术实有不虚，仙颜久驻真乎不谬"，著名高僧谈到刘义庆的《宣验记》时说："宋世诸王并怀文藻，大习佛经，每月六斋，自持八戒，笃好文雅，义庆最优，……著《宣验记》，赞述三宝。"[2]

---

[1] 《洪范五行传》郑玄注。

[2] 法琳：《辨正论·十代奉佛上篇》。

魏晋南北朝的志怪小说与道释的这种亲密的关系，使自己具有道释两家辅道之书的性质。

道教是中国土生土长的宗教，它是在民间宗教信仰的基础上逐渐形成的，走的是自下而上的路线，在它的形成过程中大量吸收了本土的神话传说以及巫觋、方士、谶纬家的神话和鬼话。佛教是外来的宗教，它在中国的传播走的是自上而下的路线，从贵族下移到平民，魏晋南北朝志怪小说记载的佛教性质的故事，例如《灵鬼志》《续齐谐记》中的鹅笼书生的故事，乃是采自佛经，而非民间传说。明白这个历史情况，志怪小说多道教性质的故事就不难理解了。志怪小说虽然不是后世文学意义的小说，但它却有很高的文学价值。首先它的题材多半来自民间，作品中涌动着原始朴素的艺术创造力。志怪小说的作者们采集素材，一是书承的民间故事，一是口承的民间故事，葛洪编撰《神仙传》，曾"抄集古之仙者见于仙经、服食及百家之书"[①]，《列仙传》也是"辑上古以来及三代秦汉，博采诸家神仙事"[②]，东晋以降，江南得到经济开发，江南地质构造所形成的大量洞穴被发现，引发了秉赋楚骚浪漫主义传统的南方人民的想象，许多美丽动人的神奇故事被编织出来，而道教利用了这种情况，造出仙道化的洞穴说，这一系列的传说理所当然地被志怪小说家所采用。其次，志怪小说虽然旨在宣传神道，但它是用故事作宣传，因此在叙述时不能不讲求故事首尾的完整，有时为了使人尽信不疑，还着意渲染气氛，描写场面环境，模拟人物口吻，使读者产生亲临其境的感觉；再由于题材的虚幻性，作者又不能不突破传统的叙事手法，在时间

---

① 《神仙传序》。

② 《太平御览》卷六七二引《列仙传序》。

和空间的处理上进行富于想象的创造。如果撇开志怪小说的宗旨，其中许多作品就是文学性极高的文言小说。

志怪小说的作者为了加强故事的真实效果，较多采用第三人称限知角度叙事。试举二例说明。刘义庆《幽明录》①有一篇写人神恋爱的《黄原》：

> 汉时泰山黄原，平旦开门，忽见一青犬在门外伏守，备如家养。原绁犬，随邻里猎。日垂夕，见一鹿，便放犬，犬行甚迟，原绝力逐，终不及。行数里，至一穴。入百余步，忽有平衢，槐柳列植，垣墙回匝。原随犬入门，列房栊户可有数十间，皆女子，姿容妍媚，衣裳鲜丽，或抚琴瑟，或执博棋。至北阁，有三间屋，二人侍直，若有所伺。见原，相视而笑云："此青犬所引致妙音婿也。"一人留，一人入阁。须臾，有四婢出，称："太真夫人白黄郎：有一女，年已弱笄，冥数应为君妇。"既暮，引原入内。内有南向堂，堂前有池，池中有台，台四角有径尺穴，穴中有光，照映帷席。妙音容色婉妙，侍婢亦美。交礼既毕，宴寝如旧。经数日，原欲暂还报家。妙音曰："神人道异，本非久居。"至明日，解佩分袂，临阶涕泣："后会无期，深加爱敬。若能相思，至三月旦，可修斋戒。"四婢送出门。半日至家，情念恍惚。每至其期，常见空中有軿车，仿佛若飞。

这是洞穴说中一篇典型的世俗化仙境传说。魏晋以前，传说的仙境在异域海外、山上或天上。《山海经》描叙昆仑为仙境，昆仑在"西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前"②，"昆仑之墟，方八百里，高万仞，上有木禾，长五寻，大五围，面有九井，以玉为槛；

---

① 《幽明录》，《隋志》"杂传类"著录为二十卷，两《唐志》著录为三十卷，题刘义庆撰，已佚，鲁迅《古小说钩沉》辑得佚文二百六十五则。

② 《山海经·大荒西经》。

面九门，门有开明兽守之。百神之所在，在八隅之岩，赤水之际，非仁羿莫能上冈之岩"[①]。《汉武故事》叙汉武帝会见西王母，西王母乃是从天而降："是夜漏七刻，空中无云，隐如雷声，竟天紫色。有顷，王母至，乘紫车，玉女夹驭，载七胜，履玄琼凤文之舄，青气如云，有二青鸟如乌，夹侍母旁。"魏晋以后，又辟一新的仙境，即所谓"洞天福地"，仙境隐于洞穴之中[②]。道教化的洞穴仙境传说，写凡人入洞进入仙境，一类是借入洞凡人的眼睛描叙仙人生活，以表现仙境之实有以及与世境之不同，而另一类则是记叙入洞凡人服食仙药而成仙，宣传道教服食成仙的律则。世俗化的洞穴仙境传说则更多反映魏晋南北朝时期世人的心理。一类表现隐逸思想，典型的作品有陶渊明的《桃花源记》，隐逸思想是当时的重要思想潮流之一；另一类则是写人神婚恋，表现当时寒士庶民在门第婚姻压抑之下的人性本能欲望。寒士庶民在现实中根本不可能与世家豪门的千金达成婚配，他们希求与世家豪门的千金达成婚配的潜意识，转变成一种慕仙心理，从而造成一系列的人神婚恋的仙境传说。门第婚姻不彻底打碎，这种人神婚恋故事的创作就不会终结。黄原和妙音人仙婚配，本属于民间传说，与道教有亲缘关系，但刘义庆是崇奉佛教的贵族，《幽明录》并非尽出刘义庆之手，很可能是他门下文人编撰，不过刘义庆的佛教意识渗透于作品中则是明显事实，对于黄原和妙音的偶然遇合，作者用佛教的因缘观念加以解释，故事中的太真夫人对黄原说："有一女，年已弱笄，冥数应为君妇。"这种观念后来成为小说中一切偶然事件之具必然性的思想依据。

---

① 《山海经·海内西经》。

② 参见李丰楙：《六朝道教洞天说与游历仙境小说》(载《小说戏曲研究》第一集，台湾联经出版事业公司，1988年)。

故事的叙述，作者采用第三人称，但因为用的是单人物角度，一切都是黄原眼中所见，耳中所闻，亲身所历，作者的视野也就是黄原的视野，开门见犬，携犬打猎，逐鹿而入洞穴，入洞穴而见列房栊户、众多妍媚女子，最后见到妙音，视点虽在不断移动，但视觉的主体却是黄原，假若把"原"改为第一人称"我"，也是完全可行的。这种叙述方式与陶渊明的《桃花源记》属同一类型，乃是洞穴仙境传说的通行叙事模式。

总观魏晋南北朝志怪小说，这种第三人称的限知叙述是最常见的叙事方式。《搜神记》之《赵公明参佐》系篇幅较长者，作者干宝为史官，有"良史"之美誉，《搜神记》文笔"直而能婉"，极富史家笔意，《赵公明参佐》叙王祐病危见鬼的故事：

> 散骑侍郎王祐，疾困，与母辞诀。既而闻有通宾者。曰："某郡某里某人。"尝为别驾，祐亦雅闻其姓字。有顷，奄然来至，曰："与卿士类，有自然之分，又州里，情便款然。今年国家有大事，出三将军，分布征发。吾等十余人，为赵公明府参佐。至此仓卒，见卿有高门大屋，故来投。与卿相得，大不可言。"祐知其鬼神，曰："不幸疾笃，死在旦夕。遭卿，以性命相托。"答曰："人生有死，此必然之事。死者不系生时贵贱。吾今见领兵三千，须卿，得度簿相付。如此地难得，不宜辞之。"祐曰："老母年高，兄弟无有，一旦死亡，前无供养。"遂欷歔不能自胜。其人怆然曰："卿位为常伯，而家无余财。向闻与尊夫人辞诀，言辞哀苦，然则卿国士也，如何可令死。吾当相为。"因起去："明日更来。"其明日又来。祐曰："卿许活吾，当卒恩否？"答曰："大老子业已许卿，当复相欺耶！"见其从者数百人，皆长二尺许，乌衣军服，赤油为志。祐家击鼓祷祀。诸鬼闻鼓声，皆应节起舞，振袖，飒飒有声。祐将为设酒食，

辞曰："不须。"因复起去，谓祐曰："病在人体中，如火，当以水解之。"因取一杯水，发被灌之。又曰："为卿留赤笔十余枝，在荐下，可与人，使簪之。出入辟恶灾，举事皆无恙。"因道曰："王甲李乙，吾皆与之。"遂执祐手，与辞。时祐得安眠，夜中忽觉，乃呼左右，令开被："神以水灌我，将大沾濡。"开被而信，有水在上被之下，下被之上，不浸，如露之在荷。量之，得三升七合。于是疾三分愈二，数日大除。凡其所道当取者，皆死亡；唯王文英，半年后乃亡。所道与赤笔人，皆经疾病及兵乱，皆亦无恙。初有妖书云："上帝以三将军赵公明、钟士季，各督数鬼下取人。"莫知所在。祐病差，见此书，与所道赵公明合。

晋代传说中赵公明是拘勾人命的冥神，据陶弘景《真诰》，赵公明"司土下冢中事"，隋唐后变成瘟神，明代又变成财神。《赵公明参佐》所写赵公明的部下来索王祐之命，被王祐的孝心和清廉所打动，向赵公明求情免死，正与《真诰》所言相符。干宝所引"妖书"，据汪绍楹考证，可能是晋太宁中术士李脱之书："《晋书》六：'太宁二年，术人李脱造妖书惑众，斩于建康市。'疑即指此。"[①]说明作为冥神的赵公明的故事已盛传民间。

王祐病卧在床，奄奄待毙，作者通过这个躺在病床上的人来观察和描叙事件，《黄原》的叙述视点是运动的，而这篇作品的视点是静止的。赵公明参佐的到来，王祐是先"闻有通宾者"，这是"闻"，"奄然来至"，这是"见"，"奄然"是描状，冥鬼来到床前，来得突然而无声，颇有神秘气氛，然后王祐与冥鬼对话，讲到自己之死而老母无所依托，"欷歔不能自胜"，这是心中所感，可视为

① 汪绍楹校注：《搜神记》卷五《赵公明参佐》注八。

轻度的心理描写。第二天赵公明参佐率众鬼来访，王祐"见其从者数百人，皆长二尺许，乌衣军服，赤油为志。祐家击鼓祷祀。诸鬼闻鼓声，皆应节起舞，振袖，飒飒有声"。记叙有形、有色、有声，动作描写得活龙活现。这样的场面描写虽是幻笔，但写得真切传神。

志怪小说采用单人物角度叙述，例子不胜枚举，像脍炙人口的"宋定伯卖鬼"①，作者始终以宋定伯的视角为叙述视角，宋定伯和鬼共递相担，只写宋定伯担鬼觉得略无重量，而鬼担宋定伯感觉有重量，却不写鬼的感觉，写宋定伯听鬼说："卿太重，将非鬼也？"宋定伯与鬼一同渡河，鬼无声而他漕漼有声，也是宋定伯耳中所闻。全篇的观察主体始终是宋定伯，全篇始终保持着一元化的视角。志怪小说记鬼怪异闻，非生活常态，作者要使人信以为真，标举时间、地点和人物籍贯姓氏固为一途，但最重要的是调动艺术手段把虚幻写成真实。作者一般不是事件的亲历者，按史家笔法用第三人称，但要把幻境写成煞有其事，作者便着力描写当事人的亲见亲闻和亲历事件的主观感受，这样就很自然地选取故事中的主角为叙述的视角，并进入这个观察主体的内心世界。民间爱讲鬼，夏天在星光下，冬天在火炉前，讲述者往往是要扮演故事中的见到鬼的主角，以此渲染主观感受，造成再现故事情景的效果。

志怪小说对后世小说的最深远的影响是它的包含着民间原创力的文学想象。前已所述，志怪小说与道教的形成和发展同步而行，道教的神仙世界基本上是利用自上古以来的神话和传说材料构筑而成，而志怪小说则是这些神话和传说的累积和演化

① 见《列异传》和《搜神记》，二者文字略有差异，但叙事方式完全相同。

的时代记录。志怪小说的奇幻意象是从上古神话所包含的原始意象发展来的，在这发展过程中由于被道教所利用，带有较多的道教色彩。这些奇幻意象一经归整成形，便在文学上成为奇幻意象类型，对后世的神魔小说和一般小说中的虚幻情节的构成产生不可抗拒的影响。其中最值得注意的是空间和时间的奇幻意象。

道教把宇宙空间分为三个世界，"夫天地间事理乃不可限，以胸臆而寻之，此幽显中都有三部，皆相关类也。上则仙，中则人，下则鬼，人善者得为仙，仙谪之者更为人，人恶者更为鬼，鬼福者更为人。鬼法人，人法仙，循环往来，触类相通，正是隐显小小之隔也"①。宇宙空间一分为三之说并非道教凭空创造，它是建筑在民间传说的基础上的。这种说法自然不来源人类的经验，最初是原始人类的想象，作为原型意象潜藏在民族的集体潜意识之中，现实因素触发了它，唤醒了它，使它聚合成一种意象的类型。道教的说法，可以在志怪小说中找到无数形象的描绘。

仙人的世界，魏晋之前传说是在天上，或在高耸入云的山上，魏晋南北朝志怪小说则较多写为在洞穴中或在幽深隽秀的山林中。仙境在天上，对于世人来说，可望而不可及，俗谓"比登天还难"，即指登天无门无路无驾乘，王嘉《拾遗记》写周穆王"驭八龙之骏"在空中遨游，西王母从天而降，是乘坐"翠凤之辇"，跨越人境与仙境的工具都是凡人欲求而不可得到的灵物。志怪小说更多的写到洞天福地，凡人只要命中有缘，凭着双脚就可以踏入仙境，仙人的世界有时离人世仅一步之遥。前举《幽明录》之

① 陶弘景：《真诰》。

《黄原》写青犬引导黄原进入洞天，《拾遗记》写采药人入洞庭山采药而误入洞天：

> 其山又有灵洞，入中常如有烛于前，中有异香芬馥，泉石明朗。采药石之人入中，如行十里，迥然天清霞耀，花芳柳暗，丹楼琼宇，宫观异常。乃见众女霓裳，冰颜艳质，与世人殊别，来邀采药之人，饮以琼浆金液，延入璇室，奏以箫管丝桐。

仙境中的天空清澈而有霞光，地面花芳柳暗，房屋建筑华丽多采．仙女穿着美丽的霓裳，个个冰颜艳质，璇室内箫管丝桐奏着优美的乐曲，饮用的是琼浆金液，文中描绘的仙境的景象和生活极富典型性。对于仙界生活的描画，除了服食、音乐之外，还有博戏，志怪小说中有一些作品写到凡人入仙境中观看仙人对弈的情景，这些都是世人向往的悠闲自在的乐事。又还有凡人入山林幽深处而误入仙境者，著名的有《幽明录》记载的刘晨、阮肇在天台山遇仙女的故事，刘、阮二人往天台山取谷，迷不得返，十三天之后粮绝待毙，遥见山上桃树果实累累，勇力攀登，用桃充饥，下山溯溪流而上，遂进仙境。总之，志怪小说中的仙境不再是高不可攀，仙界生活也相当世俗化，它似乎更能满足人们对理想生活的渴望。

陶弘景说“人善者得为仙，仙谪之者更为人”，仙界和人界是相互沟通的。所谓“善者”，显然是受了佛教“修善积德”观念的影响，补充了道教养生成仙在理论和实践上的不足。志怪小说毕竟不是道教的图解，它所描写的进入仙境的人最终或者没有成仙，但总是享受到仙人生活，沾上仙气，他们并不是有超群德操的善人，也没有服食丹药，仅因偶然机缘而踏入仙境。仙界与人世不仅没有远不可测和不可逾越的鸿沟，而且也没有不

可开启的门禁。仙境和人境的沟通，产生了无数人神恋爱的故事。

鬼的世界与人的世界也没有不可逾越的界限。志怪小说写人死魂归泰山为鬼，泰山是鬼的归宿之处。《搜神记》卷四写胡母班入泰山地府为泰山府君传书，见父亲在地府受苦，乃求泰山府君赦免苦役。同书卷十六写蒋济之子死后在"地下为泰山伍伯，憔悴困苦，不可复言"，地府也在泰山。《幽明录》卷五写舒礼死后魂魄被执送泰山，备受地狱酷刑。民间传说地府在泰山，据顾炎武考证：

> 尝考泰山之故，仙论起于周末，鬼论起于汉末。《左传》、《国语》未有封禅之文，是三代以上无仙论也。《史记》、《汉书》未有考鬼之说，是元成以上无鬼论也。《博物志》所云泰山一曰天孙，知生命之长短者，其见于史者，则《后汉书·方术传》：许峻自云尝笃病，三年不愈，乃谒泰山请命。《乌桓传》：死者神灵归赤山，赤山在辽东西北数千里，如中国人死者魂归泰山也。《三国志·管辂传》：谓其弟辰曰：但恐至泰山，治鬼不得治生人。

东汉至魏晋南北朝时期，泰山为地府所在的传说在民间已流行。南朝齐梁间陶弘景著《真灵位业图》为道教建立的神仙谱系，按这个神仙谱系，地府在罗酆山，主宰地府的酆都北阳大帝位居"真灵"的第七级。陶弘景吸收了佛教地狱之说，不仅转移了地府的所在地，而且参照佛教地狱面貌重新描绘了地府情景。然而，不论地府所在何地，它只是阴间的治所，鬼魅活动的空间却不限于那个狭小的空间，鬼魅空间几乎与人世空间重合，据志怪小说描写，鬼魅经常出没在夜间和山林旷野古屋坟地间，但他们完全可以与人同在，只是他可以看到人，而人却不一定能看到他。前

引《搜神记》之《赵公明参佐》写王祐在病榻前见鬼，家中人均无所见，唯弥留中的王祐可见，就是一例。

人鬼相通，鬼可以活动于阳间，人也可以活动于阴间。人死为鬼，鬼的居所即坟墓，这种意象的起源大概可以追溯到上古，原始群落墓葬中有殉葬品，即可证当时人们已有这种观念。志怪小说中多有写人入冢与鬼交往的，《搜神记》卷十六写韩重与紫玉的人鬼恋，紫玉鬼魂邀韩重入冢，韩重说："死生异路。惧有尤愆，不敢承命。"然终不能却情，入冢与紫玉过了三日三夜的夫妻生活。这是明知鬼门而入者，还有不知而误入者，同书卷十六写辛道度游学至雍州城四五里，见一大宅，有青衣女子在门，遂上门求食，允召入宅内，主人为秦闵王女，已死有二十三年，辛道度与秦王女结为夫妻，三日之后被青衣女子送门外，"未逾数步，不见舍宇，惟有一冢"。误入鬼府，出而乃知为冢墓，这是志怪小说中常见的情节类型。晋戴祚《甄异传》写秦树自京回家，途中天暗失道，被火光引至一个人家，家仅一女子独住，女子设食款待，两人尽一夕之欢，清晨离别，女子以指环一双赠之，秦树出门"数十步，顾其宿处，乃是冢墓"。

仙境、人境和鬼境虽然没有绝对的界限，但毕竟是三个不同的世界，仙境的色彩是亮丽的，鬼境的色彩是暗淡的，尤其不同的是时间。表现不同空间的时间差异，最著名的是观棋烂柯的故事：

> 信安郡石室山，晋时王质伐木至，见童子数人，棋而歌，质因听之。童子以一物与质，如枣核，质含之，不觉饿。俄顷，童子谓曰：何不去？质起视，斧柯尽烂。既归，无复时人。①

---

① 任昉：《述异记》卷十。

斧柯是人间之物，遵从人世时间，石室山为仙境，仙境一个棋局未终，人世已过百数年，斧柄尽烂，乡里同时之人早已谢世了。前引刘、阮入天台山仙境也是有名的例子，刘、阮二人在仙境生活半年，"既出，亲旧零落，邑屋改异，无复相识。问讯，得七世孙"。山中半年，人间七世。这种奇幻的时间观是人的生活体验的夸张，钱钟书说："盖人间日月与天堂日月则相形见多，而与地狱日月复相形见少，良以人间乐不如天堂而地狱苦又逾人间也。常语称欢乐曰'快活'，已直探心源；'快'、速也，速、为时短促也，人欢乐则觉时光短而逾迈速，即'活'得'快'，如《北齐书·恩倖传》和士开所谓'即是一日快活敌千年'，亦如哲学家所谓'欢乐感即是无时间感'(Lust fühlen heisst die Zeit nicht fühlen)。乐而时光见短易度，故天堂一夕、半日、一昼夜足抵人世五日、半载、乃至百岁、四千年；苦而时光见长难过，故地狱一年只折人世一日。"①

志怪小说对时间和空间的处理表现了极大的想象力，它的仙境、人境、鬼境三界的意象和三界时间的对照，为后世浪漫主义小说的情节提供了舞台。

第三节　古小说的分化和演进

一　笔记小说和野史笔记

古小说，即两汉魏晋南北朝时期以志人、志怪小说为主体

① 钱钟书：《管锥篇》第二册：《太平广记·二七》。

的笔记体文字，到唐代即分化成几种不同的文体。志人小说和志怪小说这一支发展到新时期仍保持原有的实录性质和文字体例，它已褪去或淡化了宗教色彩，更具文学价值，这一类作品叫做笔记小说。古小说中的志人小说和涉及政治、历史、经济、文化、自然科学、社会生活等许多领域的劄记随笔之类的文字，发展成为一种具有史料价值的笔记体文字，这类作品叫做野史笔记。

笔记小说与野史笔记同是笔记文体，它们都是随笔记录和不拘体例的简短散文，但笔记小说偏重于记叙故事，具文学色彩，野史笔记偏重于记载史料，具史学色彩。关于笔记小说的文体特征，清初张潮论述说：

> 古今小说家言，指不胜偻，大都饾饤人物，补缀欣戚，累牍连篇，非不详赡；然优孟、叔敖，徒得其似，而未传其真。……（《虞初新志》）其事多近代也，其文多时贤也。事奇而核，文隽而工，写照传神，仿摹毕肖。诚所谓古有而今不必无，古无而今不必不有；且有理之所无，竟为事之所有者。读之令人无端而喜，无端而愕，无端而欲歌欲泣。诚得其真，而非仅得其似也。夫岂强笑而不欢，强哭不戚，饾饤补缀之稗官小说可同日语哉！①

张潮说的“古今小说家”，指的就是以《虞初新志》为例证的笔记小说。在内容、篇幅和体例上，“大都饾饤人物，补缀欣戚”，写人仅摄取性格传神的瞬间，记事仅采撷生活片断，结构散淡不拘，行文简约，“读之令人无端而喜，无端而愕，无端而欲歌欲泣”，主要诉诸读者情感，尽管也是记实，但在主要功能上已不是史料补

① 张潮：《虞初新志自叙》。

辍，而是愉悦读者，因而它的属性是文学。笔记小说自唐迄清，作家作品层出不穷，产生了许多优秀的作品，它们是中国古代小说中一个不可忽视的成员。

古小说的一部分尾随史传前进，到了唐代成为独树一帜的显赫文体。唐代的野史笔记已经相当发达，到了宋代，作家几乎人人都写有野史笔记作品，元明清三代的野史笔记更是浩若烟海。野史笔记与笔记小说同属笔记体，但在性质上却属于史学类，它的阅读价值不在娱乐，而在认识历史。鲁迅十分重视野史笔记的史学价值，他说："历史上都写着中国的灵魂，指示着将来的命运，只因为涂饰太厚，废话太多，所以很不容易察出底细来。正如通过密叶投射在莓苔上面的月光，只看见点点的碎影。但如看野史和杂记，可更容易了然了，因为他们究竟不必太摆史官的架子。"①鲁迅这里说的"野史"包括野史笔记，也包括体例明晰、篇幅较长的非官方编撰的史书。野史笔记是中国史学著述的一个重要文体类型，唐代王定保的《摭言》、李肇的《国史补》、五代王仁裕的《开元天宝遗事》等等，记叙了唐代长安的繁荣和文化艺术的发展，宋代孟元老的《东京梦华录》、周密的《武林旧事》等等，描绘了北宋汴京和南宋临安的城市面貌，沈括的《梦溪笔谈》记载了宋代科学技术的发明，方勺的《泊宅编》保存了方腊起义的事迹，元末明初，刘基的《郁离子》、宋濂的《龙门子》、孙作的《东家子》、叶子奇的《草木子》、陶宗仪的《辍耕录》等等，反映了元末动乱的历史景象和士人的精神风貌，都是一些广为人知的野史笔记作品。明清时代的野史笔记更是一个浩瀚的烟海，有记政治事件的，有记经济状况的，有记朝野遗闻的，有记典章制度

---

① 鲁迅：《华盖集·忽然想到》。

的，有记地方风俗的，有记艺林掌故的，有记对外关系的，其视野之广，几遍及社会生活的各个方面。明清两代的作品书名，开列起来是一部可观的专题书目，仅举著名的作品，明代有金幼孜的《北征录》、王琼的《双溪杂记》、王琦的《寓圃杂记》、尹直的《謇斋琐缀录》、黄榆的《双槐岁钞》、陆容的《菽园杂记》、叶盛的《水东日记》、胡应麟的《少室山房笔丛》、杨慎的《丹铅总录》、《升庵外集》、焦竑的《玉堂丛语》、祝元明的《罪知录》、顾起元的《客座赘语》、何良俊的《四友斋丛说》、朱国桢的《涌幢小品》、谢肇淛的《五杂俎》、沈德符的《万历野获编》等等，清代有王士祯的《池北偶谈》、《香祖笔记》、周亮工的《书影》、尤侗的《艮斋丛说》、褚人获的《坚瓠集》、昭琏的《啸亭杂录》、法式善的《清秘述闻》、钱泳的《履园丛话》、姚元之的《竹叶亭笔记》、魏源的《圣武记》、林则徐的《信及录》、林昌彝的《射鹰楼诗话》、薛福成的《庸庵笔记》、邱炜萲的《菽园赘谈》等等。近年中华书局出版"唐宋史料笔记丛刊"、"元明史料笔记丛刊"和"清代史料笔记丛刊"，上海古籍出版社出版"宋元笔记丛书"和"明清笔记丛书"，两个大型系列丛书，都是整理历代重要野史笔记作品。

这里所以不厌其烦地列举历史这么多的野史笔记，是要说明野史笔记是唐以来史学中的一个重要体裁，它一经形成就具有文体的独立性和继承性，有上千年的历史，它本身就有写史的资格，绝不可与笔记小说混为一谈。明代胡应麟曾把"小说家"分为六类：一曰志怪，二曰传奇，三曰杂录，四曰丛谈，五曰辨订，六曰箴规。[1]第一类"志怪"指笔记小说中的志怪作品，第二类"传奇"指传奇小说，第三类"杂录"中一部分有故事情节的为笔记小

---

[1] 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论》。

说，一部分没有故事情节的为野史笔记，第四、五、六三类，则都属于本文所指的野史笔记。胡应麟的分类，反过来为野史笔记的类型区别提供了一种尺度，它大体包括"杂录"、"丛谈"、"辨订"、"箴规"等四种类型。

纯粹的笔记小说作品和纯粹的野史笔记作品是存在的，但是，纯粹的笔记小说作品集和纯粹的野史笔记作品集是比较少见的，也就是说，笔记小说集子里经常杂有属于野史笔记的作品，野史笔记集子里也经常杂有笔记小说甚至传奇小说作品。《聊斋志异》是用传奇笔法写的笔记小说，其中就有一定数量的作品不是笔记小说，例如卷七《赤字》①："顺治乙未冬夜，天上赤字如火。其文云：'白苕代靖否复议朝冶驰。'"又如卷二《地震》记康熙七年六月十七日地震，卷四《水灾》记康熙二十一年六月水灾，等等，都是野史笔记。另一方面，号称野史笔记集子里也常有笔记小说和传奇小说夹带其中。《九禽集》是明代宋懋澄的文集，文集中专辟"稗"编，即野史笔记类，其别集"稗"编中有《刘东山》、《珠衫》等，《刘东山》是《拍案惊奇》卷三《刘东山夸技顺城门》的蓝本，《珠衫》则是《古今小说》卷一《蒋兴哥重会珍珠衫》的蓝本，这是传奇小说作品窜入野史笔记的一例。这种情况不足为奇，因为古人对于"小说"、"稗官"、"野史"等概念并没有一个得到普遍认同的厘定。有鉴于文体发展的历史实际情况，我们在给一部集子定性时，只能从这部集子的总体性质作为定性的依据。《聊斋志异》虽羼杂有野史笔记作品，但因为它的主体是笔记小说，我们仍定它为笔记小说集。《万历野获编》中有一些笔记小说作品，其总体却是野史笔记，所以我们把它划入野史

① 据张友鹤辑校：《聊斋志异》(会校会注会评本)，上海古籍出版社，1978年。

笔记类。

二　向传奇小说演进

古小说分化的结果，除产生笔记小说和野史笔记之外，其志怪小说一支特别演进为传奇小说。传奇小说的出现，宣告小说文体的诞生，揭开了中国小说历史的第一页。传奇小说与笔记小说的区别有两点，一是篇幅，二是创作原则。笔记小说仍保持祖上尺寸短书的文体特点，传奇小说则不受篇幅限制，动辄千言或数千言。笔记小说虽然也娱乐读者，但作者是据实而录，不事夸张想象，更忌讳虚构，而传奇小说的作者则任凭想象驰骋，铺张夸饰，注重文采。唐代出现的笔记小说和传奇小说，作为小说，它们站在小说创作原则——实录和虚构的两端。然而它们的关系却是非常密切的，传奇小说常常向笔记小说借用题材本事，而笔记小说在叙事方面向传奇小说学习。事实上，笔记小说与传奇小说也没有一条绝对的界限，相当一部分作品处于二者之间，说是笔记小说也可，说是传奇小说也没有什么不可。

志怪小说是以渐进的方式演变为唐代传奇小说的。志怪小说本身就孕含着小说的因素：它的创作原则是实录，但作品中也有想象和虚构的成分；它的创作宗旨是“发明神道之不诬”，但也有“游心寓目”的娱乐功能，反映在作品上，宗教色彩是主调，却也有掩盖不了的世俗化的变调。正是娱乐的功能，或者说是读者市场的需要，推动着志怪小说分流出一支来朝着传奇小说方向演进。

南北朝后期到隋代这一阶段的志怪小说的一支已显示向小

说发展的趋势。《穷怪录》大约为隋人所撰[①]，不著撰人，史志亦无记载，现仅存佚文十则。《太平广记》辑录八则，《太平寰宇记》与《舆地纪胜》辑录同一则，《说郛》辑录一则。《穷怪录》是一部很值得注意的作品，它表现着从志怪小说到传奇小说的过渡性特征。其《萧总》一则写人神恋爱，这是志怪小说中常见的一个题材类型，同类型作品较多，便于比较，故举此例加以说明。

萧总，字彦先，南齐太祖族兄瓌之子。总少为太祖以文字见重，时太祖已为宋丞相，谓总曰："汝聪明智敏，为官不必资。待我功成，必荐汝为太子詹事。"又曰："我以嫌疑之故，未即遂心。"总曰："若谶言之，何啻此官？"太祖曰："此言狂悖，慎钤其口。吾专疚于心，未忘汝也。"总率性本异，不与下于己者交，自建业归江陵。宋后废帝元徽后，四方多乱，因游明月峡。爱其风景，遂盘桓累岁。常于峡下枕石漱流。时春向晚，忽闻林下有人呼萧卿者数声。惊顾，去坐石四十余步，有一女，把花招总 。总匆异之，又常知此有神女，从之。视其容貌，当可笄年。所衣之服，非世所有；所佩之者，非世所闻。谓总曰："萧郎遇此，未曾见邀，今幸良晨，有同宿契。"总恍然行十余里，乃见溪上有宫阙台殿甚严。宫门左右，有侍女二十人，皆十四五，并神仙之质。其寝卧服玩之物，俱非世有。心亦喜幸。一夕绸缪，以至天晓。忽闻山鸟晨叫，岩泉韵清。出户临轩，将窥旧路，见烟云正重，残月在西。神女执总手谓曰："人间之人，神中之女，此夕欢会，万年一时也。"总曰："神中之女，岂人间常所望也？"女曰："妾实此山之神。上帝三百年一易，不似人间之官。来岁方

① 说见李剑国：《唐前志怪小说史》，南开大学出版社，1984年。

终，一易之后，遂生他处。今与郎契合，亦有因由，不可陈也。"言讫乃别。神女手执一玉指环，谓曰："此妾常服玩，未曾离手。今永别，宁不相遗！愿郎穿指，慎勿忘心。"总曰："幸见顾录，感恨徒深。执此怀中，终身是宝。"天渐明，总乃拜辞，掩涕而别，携手出户，已见路分明。总下山数步，回顾宿处，宛是巫山神女之祠也。他日，执玉环至建邺，因话于张景山。景山惊曰："吾常游巫峡，见神女指上有此玉环。世人相传云，是晋简文帝李后梦游巫峡，见神女，神女乞后玉环。觉后乃告帝，帝遣使赐神女。吾亲见在神女指上。今卿得之，是与世人异矣！"总齐太祖建元末，方征召。未行，帝崩。世祖即位，累为中书舍人。初，总为治书御史，江陵舟中过，而忽思神女事，悄然不乐。乃赋诗曰："昔年岩下客，宛似成今古。徒思明月人，愿湿巫山雨。"

在人神恋爱类型的作品中，这一篇的构意没有什么新颖之处。巫山神女是早已有之的母题，《山海经·中次七经》记云："姑淫之山，帝女死焉，其名曰女尸，化为䔄草……服之媚于人。"其后渐化为巫山神女的传说，宋玉《高唐赋》写楚怀王与巫山神女的遇合，成为巫山云雨的著名典故。本篇不止利用巫山神女的母题，它还拼合了志怪小说中人神恋爱的一些情节单元，如误入仙境（因留连山水风光）、仙境世界（宫阙台殿甚严，侍女皆具神仙之质，寝卧服玩之物俱非世有）、婚配、离别赠佩（神女赠玉指环），等等，结尾叙萧总故地重游，赋诗以寄情思，亦有蹈袭曹植《洛神赋》的嫌疑。

《萧总》之值得重视，在于它的小说化倾向。同一题材类型的作品，著名的是刘宋时期《幽明录》中的《黄原》和《刘晨阮肇》两篇。《黄原》写黄原打猎入洞穴，与仙女妙音结合，《刘晨阮肇》写

刘、阮二人入山取谷皮而入仙境，与二仙女婚配，黄原是猎人，刘、阮是农人，以寒微的出身而高攀仙女，他们进入仙境都是经过了不寻常的曲折的途径，这也许隐喻着南北朝时期门阀制度的难以超越，也证明这两个故事创作于民间。人神恋爱类型是志怪小说中最富世俗意味的作品群，但这只是相对而言，就这两篇作品来说，仙道气还是明显的，男主人公们在婚配中都是处在被动地位，刘晨、阮肇听说仙女欲与成婚，高兴有之，恐惧亦有之，尽管仙境美好，他们都有怀归的强烈愿望，换言之，男主人公们始终没有把他们的妻子看成是人，也没有把新婚的处所看成是自己的家庭，仙凡阻隔的观点是牢固的。结局是凡人回到世间，刘、阮在山中半年而世间已历七世，黄原则情思恍惚，每到修斋之日则常见空中有軿车飞过，仙道宗教气氛陡增。

相比之下，《萧总》的人情味加重。萧总为南齐太祖族兄萧瑑之子，出身贵胄，且性情高踏，他之入仙境，几乎没有什么阻隔，在林下溪边见到神女，他就知道不是凡人，神女谓有宿缘，他“心亦喜幸”，毫无刘、阮那种“忻怖交并”的心态。这一夜姻缘似乎是门当户对，至少在萧总的意识里是作如是观。萧总入神女宫殿，对室内寝卧服玩之物，概以“俱非世有”四字言之，不同于刘、阮入室对室内华贵铺张的惊羡，生活在豪门的萧总不缺乏华贵铺张的经验，不必有刘、阮乡下人进城见世面的眼光。这些处理，缩小了仙境与人境的距离，同时也使作品更多的失去了口传文学的朴素情调。《黄原》和《刘晨阮肇》固然都属人神恋爱类型，但它们对于恋爱的描写却是比较单薄的，人神异道，男主人公们面对绝色佳丽，爱中有敬而且有惧，不是放得开的自由恋情，所以他们都求放归人境。萧总却无怀归之念，作品写神女出现，萧总是先闻其声，后见其人，“去坐石四十余步，有一女，把花招总”。这

“把花招总”的意象，也许出自神女化为䔄草，服之媚于人的母题，不过，这神女被描写成多情女子，略无仙女端凝娴静、可爱而轻易不可近的态度。萧总与神女一夕绸缪，作品不与直写，乃是写他天亮“忽闻山鸟晨叫，岩泉韵清。出户临轩，将窥旧路，见烟云正重，残月在西”，这几句写景写得妙极，这是灌注着人物情感之景，是主观之景，它表现了萧总此刻幸福交织着惆怅的心情。萧总对神女的恋情，作者进一步通过故地重游加以渲染，末尾赋诗，加强恋爱主题，同时也再一次显示文人的创意。《黄原》、《刘晨阮肇》与《萧总》同属人神恋爱类型的游仙志怪小说，前二者的描写多在仙境生活，与宗教对于仙境的描绘相辉映，因而仍有宗教神秘色彩，《萧总》的描写重心在萧总与神女的恋情，恋情是实，仙境是虚，已具有后来传奇小说中游仙类型的雏形。当然，《萧总》的篇幅拉长，已完全不是尺寸短书，也是十分明显的变异特征。

志怪的内容本来源于民间传说，宗教徒和在宗教氛围中思考的文人对于民间传说采集和加工，都或多或少抱着为神道设教的念头，娱乐民众的成分居少，所以加工时，对于多姿多采的口传故事常常是去其枝叶和水分，仅存其主干，有些甚至按自己的意念加以改造，使之变形，从叙事的角度看，简则简矣，文则文矣，形象和生动俱嫌不足。这种情形到了东晋、南北朝，特别到了南北朝后期有了明显改变。志怪中有些作品的宗教色彩淡化，娱乐的功能加强，具体表现在故事性被越来越重视，描写成分渐多，相应地，口语化倾向也有所显露。实录和宗教目的是决定志怪小说性质的两大原则，与这两大原则对立的是虚构和娱乐目的，这一对矛盾中，虚构和娱乐目的是否定志怪小说的矛盾方面，随着时间的推移，当娱乐目的否定宗教目的，而继续坚持实

录原则时，就演进为笔记小说，当虚构和娱乐目的同时占据上风时，志怪小说就演进为传奇小说了。

虚构和娱乐目的本是口传文学的特性，志怪小说坚持实录和宗教目的，是对口传文学的否定，虚构和娱乐目的再否定志怪小说，这就不是口传文学的简单回归，而是口传文学的文学化，使叙事文学达到一个新的更高的水平。

第 4 章
传奇小说

第一节 传奇小说的兴起

志怪小说的一支演进为传奇小说，传奇小说则并非仅仅来源于志怪小说，它的另一个重要来源是杂史杂传。志怪小说与杂史杂传只存在题材、篇幅和体例的差别，就其本性而言，它们都是史传的分支。志怪小说是神仙鬼怪的传记和山川洞穴的历史杂记，除去宗教的功利动机外，它们何尝不是杂史杂传的一部分？其中一些作品，传统目录学家们也是归在史部之中的。史传的传统始终制约着中国古代叙事文学的发展。

传奇小说诞生在唐代，但“传奇小说”的名称在唐代是没有的，这是一个相当晚近的概念。对于这类文体，唐代人没有一个统一的称呼。单篇的作品，唐代人多以“传”或“记”称之，如《任氏传》、《柳氏传》、《霍小玉传》、《东城老父传》、《长恨歌传》，《古镜记》、《枕中记》、《离魂记》、《三梦记》、《秦梦记》等等，这种称呼的来由，大抵是作者受史传观念的驱使，认为它们是用史家笔法写出来的散文叙事作品。也有用“传奇”来称单篇作品，例如《莺莺传》其名，据今人周绍良考证，乃是《太平广记》编者所加，原名叫做《传奇》。宋代曾慥编《类说》，收《异闻集》一卷，其中此篇题作

《传奇》，可知元稹的原题就是《传奇》[①]。不过这样题名的作品据现在所知仅此一例而已。以传奇命名作品集的是晚唐的裴铏，裴铏的小说集名为《传奇》，《新唐书·艺文志》著录，此书在宋代很是流传，以后便散佚了，今本是从《太平广记》中辑录的。有人认为宋人即以"传奇"作为这类悖离史统而以情节新奇见长的叙事散文作品的文体类别名称，其依据是宋代陈师道《后山诗话》的一段文字："范文正公为《岳阳楼记》，用对语说时景，世以为奇。尹师鲁读之，曰：'《传奇》体尔！'《传奇》，唐裴铏所著小说也。"尹师鲁是说《岳阳楼记》用对偶句描写洞庭湖不是什么创造，而是袭用裴铏《传奇》的手法，裴铏用对偶句写时景的确是事实，他不仅用对偶句写景，还用来描写人，这种手法被后来的白话小说所通用，凡写景写人，先来一篇骈俪文，形成一种固定的格式和套语。陈师道引用的尹师鲁的话，"《传奇》体尔"，不能读成"'传奇体'尔"。在宋代，"传奇"仍是裴铏的一部作品的名字，不是这类作品的全称。从现知的文献看，最早用"传奇"作为这类作品的全称的是元末明初的陶宗仪，他的野史笔记《南村辍耕录》称：

唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说……

他把"传奇"与"戏曲"、"唱诨"、"词说"对举，第一，明确指为是一个时代的文体，第二，"传奇"与"戏曲"、"唱诨"、"词说"都是叙事性文体。"唱诨"即《西湖老人繁胜录》、《东京梦华录》所记载的兴盛于北宋熙宁、元丰、元祐年间的"说诨话"，诨话即玩笑性质的故事，说唱艺人的这类节目带有滑稽色彩和诙谐风格，说中有唱，所以也叫"唱诨"。"词说"即宋代"说话"，唱说兼备，后演变为鼓词、弹词和含有唱词的白话小说"词话"。陶宗仪在《南村辍耕

---

① 周绍良：《绍良丛稿·〈传奇〉笺证》，齐鲁书社，1984年。

录》里又说：

稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。

企图在稗官、传奇和戏曲间清理出一条发展路线来。"稗官"即传统目录学所谓的"小说"，也就是本书所说的"古小说"，陶宗仪认为传奇由稗官发展而来，的确是很有见地的，"稗官废"，应当是指稗官实录原则被否定，娱乐功能成为这类文体的主要功能，正因为如此，"传奇"与"戏曲"等娱乐艺术形式才联系在一起。不过，陶宗仪的"传奇"之称，似乎也是一种权宜的处理，他并没有对这个文体概念作具体的阐释，自然也没有引起目录学家和其他学者的注意。"传奇"这个名称，宋人也有用来指称诸宫调，如《武林旧事》、《梦粱录》都是这样称呼，而元人则有用来指称杂剧，如《录鬼簿》就称杂剧为"传奇"，杨铁崖《元宫词》云："尸谏灵公演传奇，一朝传到九重知。"《尸谏灵公》是鲍天祐所撰的杂剧。宋元两代，"传奇"的名称是多义的。明代胡应麟赋予"传奇"以明确的含义，他说："'传奇'之名，不知起自何代"，在他看来，"传奇"属于"小说家"类，与志怪、杂录、丛谈、辨订、箴规并列，"传奇"名下的作品，他举例有《飞燕》、《太真》、《崔莺》、《霍玉》等①，与我们今天称之为"传奇小说"者大体相合。胡应麟的定义也还没有得到目录学家和其他学者认同，只是一家之言，明代也有人称南戏为传奇，如沈璟《北九宫谱》就是如此，这个称呼很有影响，一直沿用至今。清代还有人称爱情婚姻长篇小说为传奇，张问陶诗句"艳情人自说红楼"有自注云："传奇《红楼梦》八十回以后俱兰墅所补。"②把"传奇"定为唐代创制的小说样式专名而又

① 胡应麟：《少室山房笔丛》卷四一《庄岳委谈》下。
② 张问陶：《船山诗草·赠高兰墅同年》。

得到学界较多的认可的，是鲁迅的《中国小说史略》，鲁迅称它为“传奇文”。鲁迅又把唐代杂录、随笔式的笔记文以段成式《酉阳杂俎》为范例，称为“杂俎”，即本书所谓的笔记小说和野史笔记的合称，这类文体“或录秘事，或叙异事，仙佛人鬼以至动植，弥不毕载，以类相聚，有如类书……所涉既广，遂多珍异，为世爱玩，与传奇并驱争先矣”①。鲁迅的分类和定名，比较正确的描述了小说文体的历史情况，同时也考虑到概念的历史，是比较科学的，本书基本上采纳了这种分类的定名。

如果说宗教刺激了志怪小说，那么则可以说娱乐刺激了传奇小说。唐代传奇小说与南北朝志怪小说之最大不同，是它洗涤了宗教色彩，而带有明显的娱乐性质。当然，这只是相对而言，志怪小说也有娱乐性，干宝就宣称他的《搜神记》有“游心寓目”的一面，但《搜神记》第一位的宗旨还是“发明神道之不诬”。同样，唐代传奇并非都没有宗教和准宗教目的，从总体来看，以儒家伦理观念进行劝诫的倾向最为明显，我们这样说，只是就其大体而言。文学的社会功能是多元的，要而言之，是娱悦的和教育的。娱悦至少有两个层次，低级的层次是快感，高级的层次是美感，是快感的升华。教育也是多方面的，思想的、道德的、知识的等等。小说的娱悦性尤为突出，因为小说的基本层面是故事，不论是通俗的小说还是高雅的小说，它总是首先要以故事满足读者的好奇心。鲁迅说，诗歌起于劳动和宗教，小说起于休息，“人在劳动时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则到休息时，亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故

---

① 鲁迅：《中国小说史略》第十篇。

事，正就是小说的起源"①。唐代传奇小说有许多作品就产生在闲谈故事中。例如写唐玄宗和杨玉妃的《长恨歌传》，据作者陈鸿在小说篇末记云：

元和元年冬十二月，太原白乐天自校书郎尉于盩厔。鸿与琅玡王质夫家于是邑，暇日相携游仙游寺，话及此事（按指玄宗与玉妃事），相与感叹。质夫举酒于乐天前曰："夫希代之事，非遇出世之才润色之，则与时消没，不闻于世。乐天深于诗，多于情者也。试为歌之。如何？"乐天因为《长恨歌》。意者不但感其事，亦欲惩尤物，窒乱阶，垂于将来者也。歌既成，使鸿传焉。

又如《任氏传》，作者沈既济在小说篇末也记述了此小说的写作缘起：

建中二年，既济自左拾遗于金吴。将军裴冀，京兆少尹孙成，户部郎中崔需，右拾遗陆淳皆适居东南，自秦徂吴，水陆同道。时前拾遗朱放因旅游而随焉。浮颍涉淮，方舟沿流，昼燕夜话，各征其异说。众君子闻任氏之事，共深叹骇，因请既济传之，以志异云。

前者讲玄宗玉妃故事是在游宴上，后者讲任氏故事是在航船上，都是闲暇中的征异话奇，其原生性是娱乐。这些故事如果不是讲述者亲身经历，大概是这样相传辗转而得之。《李娃传》的作者白行简是著名诗人白居易之弟，据白行简说，他的伯祖与小说的主人公荥阳生相识，"予伯祖尝牧晋州，转户部，为水陆运使，三任皆与生为代，故谙详其事"，这个故事是白家祖上传下来的。元稹在白居易家新昌里听白居易讲过这个故事，元稹《酬翰林白学

① 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》。

士代书一百韵》"光阴听话移"句有原注云："尝于新昌宅说一枝花话，自寅至巳，犹未毕词也。"《醉翁谈录》癸集卷一《李亚仙不负郑元和》条记李娃，"字亚仙，旧名一枝花。"元稹听的就是李娃的故事。一个妓女帮助一个浪子使之成就功名，在当时一定是轰动的新闻，传说这个故事的绝不仅止白行简一家，白行简宣称他祖上与荥阳生熟识，自然是强调他的故事在真实性上有权威性。一个故事，从寅时讲到巳时，八个小时犹未毕词，可见情节之丰富，"光阴听话移"是说听故事而不觉时间过去，足见故事之动人。经学的、佛家的、道家的任何高头讲章，大概也不会有这样的效果罢。白行简可能对别的朋友也讲过李娃的故事，贞元年间对李公佐讲说，"公佐拊掌竦听，命予为传"，白行简在李公佐耸恿下，"握管濡翰，疏而存之"。写作时为贞元乙亥岁（十一年，795年）秋八月。"疏而存之"的目的，是传给更多的人阅读。裴铏把他的作品叫"传奇"，意即将奇异故事录而传之。作者愿意写，是因为有人愿意读，李公佐就代表着读者的要求，这种征异话奇的消遣娱乐的需要，成为传奇小说的根本动力。

李公佐是唐代传奇小说的著名作家，他的作品存世的有《南柯太守传》、《庐江冯媪传》、《古岳渎经》、《谢小娥传》四篇，他不仅自己写，也鼓励别人写，别人也一样鼓励他写。唐代的印刷已有长足的发展，贞观年间已有雕板[①]，但限于生产力的水平，雕板在经济上是很昂贵的，付梓的多是官方颁行的儒家经典、佛教和道教的宗教典籍、历书和某些影响极大的诗人作品，不见有刊行传奇小说的文献记载，传奇小说的传播媒体是抄本。受传播媒体的限制，唐代传奇小说流传的范围不会超出士大夫文人阶层，

---

① 贞观年间，玄奘在长安以回锋纸印施普贤像，可证。

至于民间说唱艺人以传奇小说为题材进行表演，传播到社会市民阶层和更下层的人们中去，则是另外一回事了，传奇小说的作者和读者的圈子并不大。假定以李公佐为中心，要大致划出一个作者和读者的圈子不是不可能的。《庐江冯媪传》的故事得自高钺，“元和六年夏五月，江淮从事李公佐使至京，回次汉南，与渤海高钺、天水赵攒、河南宇文鼎会于传舍。宵话征异，各尽见闻。钺具道其事，公佐因为之传”。《古岳渎经》的故事首先得之杨衡，“贞元丁丑岁，陇西李公佐泛潇湘、苍梧。偶遇征南从事弘农杨衡，泊舟古岸，淹留佛寺，江空月浮，征异话奇”，杨衡讲述了水神无支祁的故事，元和八年冬，李公佐在常州与孟简、薛苹、马植、卢简能、裴蘧等人“环炉会语终夕”，向他们复述杨衡所讲的故事，次年在太湖洞庭西山（包山）的石穴得古《岳渎经》第八卷，获知大禹制服无支祁事与杨衡之说相符，于是作《古岳渎经》。李公佐在贞元年间听白行简讲述李娃的故事，而白行简、白居易周围是一个著名的诗人作家群，白行简写《李娃传》，元稹则写有《李娃行》，元稹写《莺莺传》，李绅则写《莺莺歌》，陈鸿写《长恨歌传》是由于白居易写有《长恨歌》，等等。抄本传播的范围比直接听众的圈子要大一些，李复言《续幽怪录》之《尼妙寂》[①]，是李复言太和庚戌（四年，830年）游巴南在蓬州会见沈田，沈田把李公佐的《谢小娥传》抄本拿给他看，他看后将谢小娥的故事重新改写为《尼妙寂》。尽管抄本流传的范围要大一些，但也仍然局限在士大夫文人圈子里。

从上述传奇小说创作和流传情况来看，士大夫讲说和写作传奇小说是一种高雅的消遣，在客厅里、旅舍中、航船上、冬炉

① 见《太平广记》卷一二八。此篇又混入陈应翔刻本《幽怪录》卷二中。

前，征异话奇已成为一种时尚，在这个意义上说，唐代传奇是贵族士大夫的"沙龙"文学。由于传奇小说为士大夫所喜好，一些文人借创作传奇小说以表现自己的才华文笔，以求得上层人氏的赏识，从而有助于在科举中得到选拔，出现这种事情也是很自然的。赵彦卫《云麓漫钞》卷八称：

> 唐之举人，先借当世显人以姓名达之主司，然后以所业投献。逾数日又投，谓之温卷。如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。

赵彦卫是南宋人，他的这段话固然有一些可疑之处，牛僧孺是否用他的《幽怪录》(原名《玄怪录》，宋代避始祖玄朗名讳，将"玄"改作"幽")做过温卷(行卷)，裴铏是否用他的《传奇》做过温卷(行卷)，都是没有证据可以肯定的事情，但赵彦卫认为传奇小说"文备众体，可以见史才、诗笔、议论"，则不是没有道理的，既然传奇小说为上层社会所欣赏，而传奇小说又文备众体，作者可以从中展现自己的史才、诗笔、议论，有些应进士科的举子用传奇小说做行卷就毫不奇怪了。赵彦卫这段话并没有说传奇小说因温卷而发达，事实上温卷的流行是在元和之后，而元和之前传奇小说以沈既济的《任氏传》为标志已经成熟了。元和以后，有些举子用传奇小说行卷，对于传奇小说的盛行起到相当的刺激作用，也是可以想见的。小说发展在前，以小说行卷在后，行卷反过来又推动了小说的发展，这样说，或许比较切近历史事实。

唐代传奇小说的繁荣与唐代政治安定、思想开放是分不开的。魏晋南北朝时期政治动荡，权力的争夺一刻也没有松弛和缓和过，士大夫文人动辄得咎，禁忌太多，知识阶层转向玄学，社会转向宗教，于是以玄韵为宗的志人小说大盛，以神道为宗的志怪小说流行。唐代社会相对要安定得多，统治者对思想较少禁锢，

有唐一代，文字狱极少发生。鲁迅曾把唐代传奇小说和宋代传奇小说作过比较，"唐人大抵写时事，而宋人则多讲古事。唐人小说少教训；而宋则多教训。大概唐时讲话自由些，虽写时事，不至于得祸；而宋时则忌讳渐多，所以文人便设法回避，去讲古事"①。的确如此，唐代传奇小说有些作品涉及到当时的世家大族，不管作者是不是有意要嘲讽那些显赫的士族，作品不避讳他们高贵的姓氏，就说明当时政治空气不那么紧张。《枕中记》的主人公姓卢，卢生在道士吕翁的枕上入梦，娶妻崔氏，卢、崔夫荣妻贵，生五子皆与天下望族联姻，荣华富贵一生，终究是一个美梦而已。《霍小玉传》的负心郎李益也是豪门贵族，此篇据说是根据李益性妒的真事敷演而成的。《莺莺传》的崔莺莺，母家姓郑。卢、崔、李、郑是山东士族大姓。魏晋实行士族制度，政权被高门大姓所把持，高门大姓在社会上有一种特殊的地位和声望，非士族或低级士族出身的人，即使再有钱，也不能与他们平起平坐。唐王朝建立以后，唐太宗虽然不满意士族制度，但他也无法割断历史，他下令编撰《氏族志》，对于氏族门第的高低位置作了调整，仍然承认门第的重要，可见门第观念之深。这一点在传奇小说中多有表现。传奇小说作者在作品中不避讳这些高门大姓，说明当时的政治是比较宽松的。此外，《长恨歌》写玄宗与玉妃的关系，多有微词，《东城老父传》写斗鸡之风，毫不隐讳地批评了先朝和当今皇帝，这些文字若出现在宋以后的朝代，其结果是不堪设想的。

一种文学样式的兴盛，有其文体内在的根据，也有其外在的社会的条件，此外在文学这个领域内的各种样式的发展状态也是一个方面的原因。唐代传奇小说的作者多属于上层社会，且不

① 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》。

论他们的出身和官职，仅就文化修养而言，他们大多具有较高水准。他们并不是传奇小说的专业作家，当时没有这样的专业作家，他们除了写传奇小说外，很多人也写诗，写散文，有的还写史，因此，唐代的诗歌和散文，在艺术的较深层次上影响着传奇小说。史传本属于历史学范畴，但古代文史不分家，唐代的史传文学有很大的发展，杂史、杂传和野史笔记涌现出许多优秀的作品，而传奇小说的作者很多是自觉的用史笔写小说，这一点下文将要详述，传奇小说的某些集子与野史笔记本来就很难一刀断开，传奇小说的发展与同时并行的史传文学有着更加亲密的共荣关系。

第二节 概述和场景——史传叙事方式的继承和发展

唐代传奇小说的发展大体可以分为三个时期，以沈既济的《任氏传》（德宗建中二年，公元781年）为标志，传奇小说进入成熟和鼎盛时期，从建中初到文宗大和（827—835年）这五十多年间，涌现出沈既济、许尧佐、牛僧孺、李公佐、白行简、元稹、陈鸿、蒋防、李朝威、沈亚之等等一大批优秀的作家，他们的作品足以代表唐代传奇小说的风貌和水平。在此之前为前期，前期是传奇小说的发展期，这个时期的作品多少带有南北朝志怪小说的胎记。在此之后为后期，后期的作品渐渐失去奇特瑰丽的想象、汪洋恣肆的气势和华丽丰赡的辞句，而渐渐向史乘靠拢。这种回归史乘的倾向，似乎表现了文人“浪子回头”的心理，传奇小说的想象虚构和奇诡妖艳的内容，在儒家思想和在史贵于文的文化价

值观中，是要被斥为浮薄轻佻的。

小说与史乘之不同，主要在虚构。魏晋南北朝志怪小说含有宗教目的，其写作原则却是实录，志人小说含有人伦鉴识的目的，其写作原则也是实录，正因为它们坚持实录原则，它们才被目录学家划归在史部或子部。传奇小说发展的动力是娱乐，为要动人视听，意想和文采是必不可少的，在创作宗旨上不能不与史乘分道扬镳。但是，尽管宗旨不同，传奇小说在叙事方式上却是直承史传的。

从体例看，唐代传奇小说单篇作品多以"传"和"记"为篇名。"传"和"记"在记叙对象上略有不同，"传"以人物为主，以传主的生平为线索，记其卓而不群的事迹；"记"以事物为主，以事物的变动变化为线索，记其奇幻曲折的经历。"传"和"记"的划分有时也不十分严格，写人必须有事，记事必然会表现人，纯粹记一物如《古镜记》这样的作品毕竟不多。到了唐代后期，"传"和"记"的区别就模糊了。总的来看，单篇作品以"传"命名的居多。如《补江总白猿传》、《任氏传》、《柳氏传》、《南柯太守传》、《莺莺传》、《李娃传》、《霍小玉传》、《东城老父传》、《谢小娥传》、《柳毅传》等等。"传"专记一人之事，始创于司马迁，史传为人物立传，必定要包举传主一生，从生写到死。传奇小说的传类作品一般也沿用此例，开篇即介绍主人公姓名、籍贯、家世、时代等，篇末则要交代主人公的结局，大体上也是从生写到死，但是它又与史传不同，它绝不对主人公的生平作纪年式的记叙，它只选取主人公的一件完整故事，这个故事在主人公的生平中占有何等位置，在主人公的一生业绩中有何意义，也就是这个故事对于主人公的历史有何价值，小说作者并不在意，作者关注的是故事的生动奇特，以及故事所包藏的某种劝诫或讽刺意义。

唐代传奇小说与史传的更深刻的关系表现在叙事方式上。陈述一个事件，在基本的层面上通常有两种方式，一种是讲述式，一种是呈现式。讲述式常见于民间口传文学，可以用第一人称，但大多数用第三人称，事件中或许有人物，但人物没有对话、宾白，一切都由叙述者来讲述。呈现式有叙述者的讲述，但事件中的人物各有适如其人的对话和独白，人物的交谈和人物的独白是在一定的时间和空间中进行的，对于这个时空的描摹，就是场景。这样，呈现式的叙事就包括两个成分，一是概括叙述，叙述者或者直接由作者担任，或者由作者找一个代言人来担任，概括叙述介绍人物事件的背景，把所有场景之间的时空空白填补起来，也就是连结所有的场景，使之成为连续的而又有一定节奏的情节，概括叙述有时还对人物事件进行公开的或隐蔽的评论。另一个成分是场景，场景是在一个具体的空间里持续进行着的事件，场景是由人物的行动和人物的对话构成的，它很像戏剧的一幕。中国古代史传有客观的记事记言的传统，叙事方式一般采用呈现式，与古希腊古罗马的史传是不同的。

古罗马时期的希腊史学家普鲁塔克(约45—约120年)，生活年代晚于司马迁约两个世纪，他是古罗马传记文学的杰出代表，其《希腊罗马名人传》记载了从半神话人物到一世纪的罗马皇帝的生平，每个传主都是从生写到死，家世、出生、性格、事迹、逝世等等均在记叙之列，但它只有概述，没有场景。作者像是一个老者智者向听众们讲述久远前发生的故事。例如《伯利克里传》记叙传主的一次海上远征：

> 在国外，伯利克里因在伯罗奔尼撒附近的一次令人惊叹的海上远征，而名噪一时。他率领一支有一百艘三层舰的舰队，从佩格(Pegae)航行到梅加拉(Megara)港。他不仅

像托尔米德斯在他以前所干的那样，把大部分海岸劫掠一空，而且带着一批曾在海军中服过役的重装步兵深入远离海岸的内地；他以自己的入侵引起了一切人的恐惧，迫使他们躲进城内；只是在涅梅亚(Nemea)附近才遇到了希基昂人(Sicyonians)的抵抗，发生了战斗，但他在一次大规模的交战中把他们赶跑了，并缴获了许多战利品。在同雅典友好的亚该亚(Achaia)，他曾用船把一支部队运送到对面的大陆；他驶过阿赫洛斯河(Achelous)，毁灭阿卡纳尼亚(Acarnania)，把爱尼蒂人(Aeniadae)围困在城里，蹂躏了他们的国家，然后启航回国，以此向敌人显示了自己的严酷可畏，向人民表现出自己是一位谨慎而刚毅的统帅；的确，在整个远航过程中，他的部队甚至任何一个偶然的不幸也不曾发生。①

伯利克里的这次海上远征有很多重要场面，在梅加拉港是如何劫掠的，在涅梅亚是如何与希基昂人战斗的，在阿卡纳尼亚是如何围困爱尼蒂人并蹂躏他们的国家的，这些宏伟场面的叙述都是一掠而过，既没有环境描写，更没有人物行动和对话，仅止概述而已。

中国史传以《史记》为例，它采用的是呈现式叙事方式，作者也有概述，但主要的事件却是通过人物的行动和对话，也就是通过场景描写而再现在读者面前。这里也举一例，《绛侯周勃世家》写汉文帝到细柳慰劳周亚夫驻军的一段：

文帝之后六年，匈奴大入边。乃以宗正刘礼为将军，军

① 译文引自李少雍：《司马迁传记文学论稿》(重庆出版社，1987年)附录：普鲁塔克《伯利克里和费边·马克西穆传》。

霸上；祝兹侯徐厉为将军，军棘门；以河内守（周）亚夫为将军，军细柳以备胡。上自劳军。至霸上及棘门军，直驰入，将以下骑送迎。已而之细柳军，军士吏被甲，锐兵刃，彀弓弩，持满。天子先驱至，不得入。先驱曰："天子且至。"军门都尉曰："将军令曰：'军中闻将军令，不闻天子之诏。'"居无何，上至，又不得入。于是上乃使使持节诏将军："吾欲入劳军。"亚夫乃传言开壁门。壁门士吏谓从属车骑曰："将军约，军中不得驱驰。"于是天子乃按辔徐行。至营，将军亚夫持兵揖曰："介胄之士不拜，请以军礼见。"天子为动，改容式车。使人称谢："皇帝敬劳将军。"成礼而去。既出军门，群臣皆惊。文帝曰："嗟乎！此真将军矣！曩者霸上、棘门军，若儿戏耳，其将固可袭而虏也。至于亚夫，可得而犯邪？"称善者久之。

这一段描写了四个场景。一是细柳军门，文帝的先头部队受阻。二仍然是细柳军门，但时间有了间隔，写文帝按周亚夫军规慢慢进入。三是军营内，周亚夫向文帝行军中礼。四是军门外，文帝向群臣称赞周亚夫。文帝到霸上和棘门劳军，仅用概述，"直驰入"三字虽简略，但与细柳军门的遭遇形成鲜明对比，突出了周亚夫治军的严谨。顾炎武说："古人作史，有不待论断而于序事之中即见其指者，唯太史公能之。"①呈现式叙述，通过概述和场景可以把作者的倾向表现出来。这一段文字无论是概述还是场景，都很简略，虽简略，却含蕴丰富，与普鲁塔克式叙述之不同是显而易见的。

唐代传奇小说继承史传的呈现式叙事方式，有概述，同时也

① 顾炎武：《日知录》卷二六《史记于序事中寓论断》。

有场景。沈既济的《任氏传》写狐精任氏与落拓的世家公子郑六的爱情，这是志怪小说人神恋类型的新发展。志怪小说人神恋类型故事，其一是反映慕仙心理，男主人公结局多半会成仙而去，其二是对现实门第婚姻的不满，曲折地表现寒门士人潜意识的欲望。《任氏传》大大超越了已往人神恋的意念和情感模式，它要追求的是人的真情。郑六并非情种，也不是伟丈夫，他的作风完全是一个纨袴子弟，他爱任氏仅爱其美色，如《红楼梦》警幻仙姑所说，"不过悦容貌，喜歌舞，调笑无厌，云雨无时"，皮肤之淫而已，任氏之取他，是他知道任氏是狐精后仍不改变其眷恋之情。封建宗法社会中男子普遍品格如此，不知制造了多少女子的悲剧。任氏对郑六却是一往情深，抗拒韦崟的非礼，帮助郑六致富，最后为了郑六而牺牲了自己的性命。任氏的爱情，是那样的缠绵，那样的专一，那样的热烈，甚至是那样的忘乎所以和不顾一切，因而也是那样的美好、光彩和动人。她是为她所爱的人死的，她的爱人却并不体察她的苦衷，只知自己的欢乐，而置她的忧虑于不顾。作者感叹说："嗟乎！异物之情也有人道焉！遇暴不失节，徇人以至死，虽今妇人，有不如者矣。惜郑生非精人，徒悦其色而不征其情性；向使渊识之士，必能揉变化之理，察神人之际，著文章之美，传要妙之情，不止于赏玩风态而已。惜哉！"作者呼唤的是人间真情。这篇小说叙事很有水平，场景描写中既有行为细节描写，也有摹拟声情的对话。

《任氏传》的概述部分和场景部分是很容易分解开来的。"任氏，女妖也。"开头一段介绍任氏、郑六、韦崟三个主要人物的出身、家世和现状，沿用史传体例，接着是故事开头，介绍时间（天宝九年夏六月）、地点（长安）和缘起（郑六与韦崟将会饮于新昌里），郑六与任氏邂逅相遇，在升平里街上，这是第一个场景。他

们同行到任氏家门口，任氏进门，一丫鬟出来招呼，问其姓名排行，这是第二个场景。进入宅内，有三个场面：一是院子，二是客厅，三是内寝，写得极简，近于概述。次日清晨郑六出宅到里门，在饼店前与卖饼的胡人一段谈话，才知任氏是一狐精，这又是一个场景。场景所包含的内容主要是人物的行动和言语，间或有环境描写，作者的陈说和评论均应排除在外，场景应当是客观的呈现。郑六知道任氏的真相，约十天后在长安西市又蓦然相见：

> 经十许日，郑子游，入西市衣肆，瞥然见之，曩女奴从。郑子遽呼之。任氏侧身周旋于稠人中以避焉。郑子连呼前迫，方背立，以扇障其后，曰："公知之，何相近焉？"郑子曰："虽知之，何患？"对曰："事可愧耻，难施面目。"郑子曰："勤想如是，忍相弃乎？"对曰："安敢弃也，惧公之见恶耳。"郑子发誓，词旨益切。任氏乃回眸去扇，光彩艳丽如初。谓郑子曰："人间如某之比者非一，公自不识耳，无独怪也。"郑子请之与叙欢。对曰："凡某之流，为人恶忌者，非他，为其伤人耳。某则不然。若公未见恶，愿终己以奉巾栉。

任氏已知郑六弄清了自己的出身，但没有料到会在西市与郑六相遇，猝然之间，她侧身闪进人群，意欲避开这尴尬的局面。郑六却紧追不舍，任氏无以躲藏，"方背立，以扇障其后"，任氏的这举动和情态表现了她的深刻的自卑。她原是以富家女子的姿态与郑六交接的，一旦假面被摘去，便失去再见情人的勇气。狐精的名声是很坏的，晋代《玄中记》云："狐五十岁，能变化为妇人，百岁为美女，为神巫，或为丈夫与女人交接。能知千里外事，善蛊魅，使人迷惑失智。千岁即与天通，为天狐。"[①]唐前志怪小说所

① 引自《太平广记》卷四百四十七，《说狐》。

记狐类故事，有代表性的如东晋《搜神记》的《阿紫》，北魏《洛阳伽蓝记》的《孙岩》，都讲狐精有害于人。前者引《名山记》说："狐者，先古之淫妇也，其名曰'阿紫'，化而为狐"；后者说狐精迷惑男子，并截其头发而去。不过，从前的狐精只知害人而绝无自卑心理，任氏的这种心态极富人情味，沈既济笔下的这位狐精完全是他意想描绘的，任氏的情态很像是对情人隐瞒的卑贱出身或污秽历史被揭穿后见到情人的样子，所以"狐精"可理解为隐指娼妓身份。郑六表示不在乎任氏的出身，任氏便大为感动，这种感动也是以上述自卑心理为基础的，在那个宗法门第时代，一位豪门公子（虽已破落）竟不嫌弃这样身份的女子，就要算是有肝胆侠气的了。"任氏乃回眸去扇，光彩艳丽如初"，动作写得很简略，但对于表现任氏的天真妩媚，对于表现任氏的由疑虑转而为欣喜，已足够了。到这个时候，任氏才告诉郑六，她与别的狐精不同，她不会伤人，这也无异于暗喻她出身下流而人品高贵。她之所以不声明在前，自然想试探郑六的真心，这有点类似杜十娘不事先告诉李甲她有百宝箱，充分表现了封建时代这类女子在托付终身时的复杂心情。

任氏与郑六的这次相会，是在长安西市衣肆这个地点一个持续时间过程中所发生的事情，有如舞台场面和银幕画面，这就是场景。这场景由人物的行动和人物的言语构成，无论是行动描写还是人物对话，都是写得极为精练和极有蕴蓄，又极富情感的。一个场景之中也不是绝对没有概述，"郑子发誓，词旨益切"，就是概述，作者要表现的是任氏，在郑六身上着墨不多，这样处理是非常恰当的，就是这简单的八个字，也相当有力地勾勒出当时郑六情急之状，足以引发读者想象。

传奇小说的叙事方式同于史传，但同中有异。史传场景

描写简略，人物行动和对话都很简略，这与史传的写作原则有关，它始终要坚持实录的原则。切景中的细节和言语，稍有作者的想象虚构成分，一定要被史学家们揪出来加以批评。《左传》也好，《史记》也好，也都写了一些除了当事人之外没有第三者能知道的隐秘的场景，这些地方一再被人指出，但它们毕竟只是少量的存在，就其整体而言，实录的原则仍然是十分鲜明的。唐代传奇小说的场景描写就要丰富和细腻得多，想象的成分和感情的成分，可以说都是不加掩饰的。赵彦卫说传奇小说“文备众体”，“可以见史才、诗笔、议论”，“诗笔”之说，过去人们仅仅理解为传奇小说中夹有诗歌，夹有诗歌自然不错，但并不是所有作品中都有诗，一些著名作品如《任氏传》、《南柯太守传》、《李娃传》、《无双传》等等都没有诗，赵彦卫说的“诗笔”应作广义的理解，应指文有诗意。南宋洪迈把唐代传奇小说与唐诗并举，称“大率唐人多工诗，虽小说戏剧，鬼物假托，莫不宛转有思致”[①]，也就是说小说中饱含诗情。正因为如此，小说写“小小情事，凄惋欲绝”[②]。情感和想象是诗歌的灵魂，这个灵魂附于小说，小说亦有诗的神韵。唐代传奇小说是在诗歌的文化氛围中成长壮大的，它的许多作者同时也是诗人。它的鼎盛时期几乎与“元和体”诗歌时代同时决不是偶然的。“元和体”诗风以白居易、元稹为代表，写实而通俗，正如清代赵翼所评，“元、白尚坦易，务言人所共欲言。……坦易者，多触景生情，因事起意，眼前景，口头语，自能沁人心脾，耐人咀嚼”[③]。因直歌其事，而以叙事诗著名，《长恨歌》、《琵琶行》是叙事诗，新乐府的《卖炭翁》、《新丰折臂翁》、《缚戎

① 洪迈：《容斋随笔》卷十五。
② 洪迈：《唐人说荟凡例》。
③ 赵翼：《瓯北诗话》。

人》等等也是叙事诗，在白居易、元稹文学集团中，诗和传奇小说是沟通的，白居易有《长恨歌》，陈鸿有《长恨歌传》，元稹有《莺莺传》，李绅有《莺莺歌》，白行简有《李娃传》，元稹有《李娃行》，同一题材的不同文体表现，在精神上、情感上以及在想象的驰骋上却是原则一致的。唐代传奇小说的优秀之作受元和诗风的影响乃是一个明显的事实。情感和想象的加入，使小说的精神面貌迥异于史传，不止是描写的细腻和文辞的华丽，更重要的是摒弃了史家不偏不倚的客观立场，而采取爱憎分明的强烈的主观态度，这个感情倾向不仅表现在概述中，而且渗透在场景描写中。史传的文字是冷峻的（也包藏着作者的态度），小说的文字是热烈的。

概述将故事中的每个场景联结起来，构成一个完整而和谐的情节。传奇小说的概述所执行的基本任务如背景的介绍，场景之间的时空衔接，情节节奏的调节等等，与史传的概述没有什么差别，但传奇小说的概述要比史传多样，其功能也要多一些。唐代传奇小说常常用概述制造作者与故事以及读者与故事的审美距离。《任氏传》写任氏为犬所毙，故事已到了结束的时候，然而作者继续概述郑六以后的生活，说他做了总监使，家境饶富，年六十五而卒。又接着叙述大历年间，作者在钟陵听韦崟讲述任氏的故事。故事开头是天宝九年（750年），到大历（766—779年）约一二十年，这里拉开了作者与故事的距离，作者写作此篇是建中二年（781年）以后，故事的当事人之韦崟也物故了，这又是读者与故事的距离，使读者产生一种岁月徜徉，往事难追的感慨。任氏是一个虚构的人物，这个故事也是一虚构的故事，然而有了这样一个距离，仿佛有了委蜕于马鞍马蹬上的任氏的衣服履袜，使你又不能不相信任氏的真实存在。传奇小说的概述在处理时间

和空间上有无限的自由。《枕中记》写卢生由仙枕而入梦境，娶妻、登第、官至宰辅，崇盛赫奕五十多年，年逾八十患病而卒，漫漫一生竟然只是一梦，“卢生欠伸而悟，见其身方偃于邸舍，吕翁坐其傍，主人蒸黍未熟”，世间的时间只是不到蒸熟黄粱的功夫。梦境中一生相当于世间的一瞬，充分表现了人生如梦的慨叹。志怪小说早有这样奇幻的时间观，但那是要建立仙凡之间的时间意识，仙境一瞬相当于人间数年。《枕中记》则是要喻示一个人生哲理，使人尽知宠辱之道、穷达之运、得丧之理、死生之情，慨然一梦而已。《南柯太守传》也写在短梦中历尽一生，但于空间的处理却有新的创造，淳于棼在梦中渡过荣华富贵一生的槐安国，竟是古槐树下一个蚁穴，作者概述蚁穴的状况，与梦中所历处处相合，是缩微的世界。微观和宏观相对而存在，你觉得生活在一个恢宏的空间，如果换一个视觉尺度，也许只是一个小小的洞穴。《南柯太守传》写人生如梦，又写人生渺小，这是对人生的双重的慨叹。志怪小说的洞仙传说，写仙境的时间与世间的时间有强烈的反差，但在空间上仙境和世间却没有什么不同。《南柯太守传》表现空间的反差，开拓了小说的一个新境界。如果没有对人生的深刻的体验和感悟（尽管这种体验和感悟带有浓重的宗教情绪），是不可能激发出这样奇特的想象的。

第三节　诗赋的插入

史传在叙事中插有韵文，《史记·项羽本纪》写被围困在垓下的项羽，夜闻四面楚歌，知大势已去，起而饮酒，面对宠爱的虞姬和宝马，他慷慨悲歌：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不

逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！”英雄末路的悲哀，表现得淋漓尽致。刘邦夺得天下，踌躇满志，衣锦还乡，《史记·高祖本纪》写他在故乡引吭高歌：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！”杂史杂传中也有这样的例子，如《吴越春秋》写勾践入臣吴国，在江头与夫人及臣子们告别，他的夫人长歌当哭，那是一首生离死别的哀惋凄惨的歌诗。《燕丹子》写荆轲离燕入秦，太子丹和他的亲信们送至易水之上，荆轲去刺杀秦王，成功与否都必死无疑，太子丹等人皆着素衣冠，气氛悲壮，荆轲歌曰：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。”把悲壮情绪推向高潮。诗言志，正史和杂史杂传中插入诗歌多是表现人物的内在情感。韵文的插入，在史传中是个别的现象。

志怪小说运用韵文也不多见。因其篇幅短小，不能容纳铺叙描写和抒情表意的诗歌，除非是内容中必不可缺，罕见插入诗歌的。《搜神后记》之《丁令威》写丁令威学道成仙，化鹤归辽，不被故乡少年识重，徘徊空中云：“有鸟有鸟丁令威，去家千年今始归。城郭如故人民非，何不学仙冢垒垒。”这首诗并非好诗，但丁令威化鹤的故事很有名，诗于是也为人熟知。南北朝后期，志怪小说的篇幅渐渐拉长，笔触渐渐细腻，情节渐渐丰富，韵文也加入叙事，为文章增添了绮丽的色彩。南朝梁代吴均的《续齐谐记》之《清溪庙神》记赵文韶与清溪庙女神恋爱的故事，其中穿插男女对歌，歌有《乐府诗》之《繁霜》，表达了神女渴求情爱的幽思之情，汤显祖称赞“骚艳多风，得《九歌》如余意”①。

唐代传奇小说在叙事中插入韵文是一个比较多见的文体现象。这个现象的出现，首先与小说的宗旨有关。小说以娱悦为第

① 袁宏道参评、屠隆点阅《虞初志》“清溪庙神”篇末总评。

一要义，即使劝诫，也要寓教于乐，因而它讲究故事的完整和引人入胜，进而讲究表现手法的多样和辞章的华美。诗歌言志缘情，长于表达主观世界；辞赋铺采摛文，“写物图貌，蔚似雕画”①，善于描摹客观世界。诗歌辞赋插入叙事散文，不仅有散文不能代替的艺术表现功能，而且对于调节叙事节奏和丰富叙事色彩都有不可低估的作用。从《诗经》到《楚辞》，先秦的诗歌由民歌到诗人个人创作，已经获得个性品格，达到相当高的水平。汉代的辞赋在战国时代楚国民歌的基础上发展起来，涌现出《吊屈原赋》、《七发》、《子虚》等等一大批恢宏富丽的作品，成为一代文学之宗。然而史传文体并不接纳它们，作为史传附庸的古小说也不接纳它们，那是因为史传以纪实为原则，文而不丽，质而非野，使人味其滋旨，怀其德音而已。唐代传奇小说从古小说而来，但它却放弃了纪实的原则和严肃的面孔，因而也就具备了容纳异己的胸怀，在创作上开拓了更加宽阔和自由的天地。

叙事散文中加入韵文，同时也是受时代风气的影响。唐代是一个开放的时代，无论是政治还是文学，是思想还是习俗，整个民族文化的心理态势是豁达的开放的，伴随着这种心理态势，文学的情感是汪洋恣肆的，想象是海阔天空的，形式是不拘一格的。叙事崇尚简约的史传文受到这种空气的感染，也有虚设妄饰的苗头。刘知几批评说：“昔夫子有云：‘文胜质则史。’故知史之为务必藉于文。自五经已降，三史而往，以文叙事，可得言焉。而今之所作，有异于是。其立言也，或虚加练饰，轻事雕彩；或体兼赋颂，词类俳优。文非文，史非史。譬夫乌孙造室，杂以汉仪，而刻

① 刘勰：《文心雕龙·诠赋第八》。

鹄不成，反类于鹜者也。”①刘知几（公元661—721年）生活在武则天——李隆基时代，这正是传奇小说高潮到来之前的准备时期。他批评当代的史传文虚加练饰，体兼赋颂，背离史传文传统，这个批评基本上是正确的。史传文尚且“体兼赋颂”，小说文备众体就不足为奇了。

小说插入诗赋，有来自辞赋传统的推动，同时也有来自民间说唱的影响。辞赋的源头本来就是南方楚地的歌唱，从民间文学提升到雅文学，于是才有辞赋文体。辞赋在士大夫文人中流行，而民间歌唱并未消歇，相反，它始终与广大民众的生活和情感攸息与共，永远保持着朴拙的生命力。民歌中除抒情类外，还有抒事类，这抒事类与小说文体有深刻的渊源关系。敦煌石室所藏唐代俗赋和变文大体属于民间文学范畴。俗赋如《晏子赋》、《韩朋赋》、《燕子赋》等等，虽然较之雅赋在文词上要明显俗野些，但在叙事方式上没有什么本质的差别；变文由俗赋演化，韵散相间，也可以视为俗赋的一种。俗赋与传奇小说的关系在《游仙窟》这篇作品中表现得特别明显。

《游仙窟》的作者张鷟（字文成）是武则天时代的人，做过官，是当时颇有名气的才子②。《游仙窟》在情节上属于志怪小说人神恋类型，以自叙方式写他于奉使途中忽入仙境，与崔十娘饮酒赋诗，极尽调情之能事，然一夜欢会，瞬息别离，两情依依难舍，互赠贴身之物，凄凄切切而去。情节单元的组合与《幽明录》之《黄原》、《刘晨阮肇》相同：首先是进入仙境，黄原是由青犬导入，刘晨阮肇是取谷皮迷路而入，张鷟是旅途中慕名寻迹而入；接着

① 刘知几：《史通·叙事》。

② 张鷟生平事迹详见两《唐书·张荐传》及莫休符《桂林风土记》。

描摹仙境气象,《游仙窟》所不同者在于着重写仙女的千娇百媚,对仙境的房舍器用及衣食排场则不经意;再接着是婚配;然后是思归和诀别。在情节单元的组合方面,《游仙窟》没有什么创意。不过,它的意趣却迥然不同志怪小说,人神恋类型的故事已经把神仙世界世俗化了,但仙境和仙女仍然是高不可攀的,幸运儿由俗入圣,完全是一种天意和因缘。隐含在故事中的是一种庶族寒士欲求高攀士族高门婚配的被压抑的愿望。《游仙窟》却是在炫耀风流才子的一次艳遇。仙窟在人迹罕至的青山绿水之处,这描写略近于《刘晨阮肇》,但张鹭却是得知仙窟之所在,寻迹而至,且是在逆旅之中,与其说是访仙,不如说是猎艳。张鹭自称历访风流,遍游天下,终未得一惬意之美女,一见十娘芳颜,竟魂飞魄散:"向见称扬,谓言虚假,谁知对面,恰是神仙。此是神仙窟也。"对十娘丝毫没有一点仰视仙女的敬意,甚至没有一点仙凡的距离,完完全全是一种占有的淫欲。其后饮酒赋诗,渐次狎昵,无所不至,那筵罢归寝的描写,笔墨就相当秽亵。这篇小说意在写一夜风流,辞旨浅鄙,了不足取。然而《游仙窟》在小说文体上却很值得重视。

这种风流艳遇故事类型是辞赋中常见的题材,蔡邕的杂赋《青衣赋》、曹植的《洛神赋》等都是这一类型,南北朝俗赋《宠郎赋》间用骈文与五言诗,形式与《游仙窟》相当接近。敦煌石室所藏《下女夫词》用男女酬答方式写男女偶然的一次欢会,男女饮酒对诗,情渐绸缪,似与《游仙窟》同出一辙。男女酬答以言情,是南方民歌中古老的传统,乐府诗中的吴声《子夜歌》就是这类民歌,这个男女赠答的方式至今还保留在南方少数民族的民歌中。"自战国以下,词人属文,皆伪立客主,假相酬答。至于屈原《离骚辞》称遇渔父于江渚,宋玉《高唐赋》云梦神女于阳台。夫言并文

章，句结音韵，以兹叙事，足验凭虚”①。张鷟诚然受文人辞赋的影响，不过《游仙窟》有一个事实是不容忽视的，它行文中用了许多唐代的口语，在修辞上又用了不少通俗的双关语、拆字法等，这些都是民间喜闻乐见的表现方法，《游仙窟》不避俗野，显示着它与俗赋有相当亲缘的关系。据文献记载，张鷟下笔敏速，出言诙谐，因“性褊躁，不持士行”而遭到权贵鄙薄。从《游仙窟》看，他的辞意的确浮艳，文字的确通俗畅达。也许正是这个缘故而被文坛拒之门外，《游仙窟》在国内不传，现今的本子是“五四”以后从日本回归故土的。

诗赋在传奇小说中有多方面的作用，归纳起来，大体有这样五个方面：一、男女之间传情达意；二、人物言志抒情；三、绘景状物；四、暗示情节的某种结局；五、评论。

青年男女用对歌的方式来试探对方，表达自己的爱慕，是民间古老的习俗，今天南方少数民族仍然有保留者。《游仙窟》写张鷟与十娘调情，就是用这种方式。张鷟初见十娘，虽有爱慕之意，却不敢鲁莽造次，他与十娘还有五嫂到后园游玩，见景生情，指物设喻，用诗试探：

> 余乃咏花曰：“风吹遍树紫，日照满池丹。若为交暂折，擎就掌中看。”十娘咏曰：“映水俱知笑，成蹊竟不言。即今无自在，高下任渠攀。”……当时，树上忽有一李子落下官怀中。下官咏曰：“问李树：如何意不同？应来主手里，翻入客怀中？”五嫂即报诗曰：“李树子，元来不是偏。巧知娘子意，掷果到渠边。”于时，忽有一蜂子飞上十娘面上。十娘咏曰：“问蜂子：蜂子太无情，飞来蹈人面，欲似意相轻？”

① 刘知几：《史通·杂说下》。

下官代蜂子答曰："触处寻芳树，都卢少物华。试从香处觅，正值可怜花。"众人皆拊掌而笑。

张鷟见园内丛花散紫翻红，映入池水分外娇艳，遂以花暗喻十娘，透露有采摘之意，而十娘顺水推舟，亦以花自喻，"高下任渠攀"，略有应允之心。李子落在张鷟怀中，张鷟又以李子暗喻十娘，这时由旁边的五嫂代十娘回答，其意更明。恰有蜜蜂飞上十娘面上，十娘嗔斥蜜蜂，骂中有爱，活画出这位多情女子的妩媚之态，张鷟心领神会，借蜜蜂再次伸舒爱慕之情，颇有垂涎轻薄的样子。这种表情达意的方式，与乐府诗吴声《子夜歌》，与敦煌石室所藏的《下女夫词》同出一辙，完全来自民歌。《游仙窟》的叙事方式在唐代传奇小说中毕竟是比较特殊的，它是前期的作品，与俗赋和民间说唱距离不远，后来的作品象这样近于对歌的酬答就很少见了。但是用诗表白心迹的方式却成为小说的惯用手法。男女主人公不用当面赠答，而是传递诗柬。《莺莺传》写张生在普救寺中一见莺莺便神魂颠倒，私下向红娘诉说自己的心事，红娘劝他央媒求娶，他说要等三数月，怕是相思病活不到那个时候了，红娘于是出主意说，"君试为喻情诗以乱之"，张生大喜，立缀《春词》二首，当晚红娘拿了莺莺的答诗交给张生，诗曰："待月西厢下，迎风户半开。拂墙花影动，疑是玉人来。"两人在红娘的撮合下幽会之后，张生又有赋《会真》诗三十韵，这诗未予记录，但后文记有元稹续《会真》诗三十韵。这是文人狡狯之笔，元稹或即张生，续诗即正诗也。这续诗秾艳缠绵，写法与风格与《游仙窟》相去不远。贞元年间李景亮的《李章武传》写杨六娘与李章武的生死恋，杨六娘和李章武都不是轻浮情滥之人，两人克谐，情好弥切，一旦别离，杨六娘相思而死，李章武则不惮幽冥，与杨六娘鬼魂重聚。志怪小

说写人鬼恋的不少，但都是记异而非写情，此篇写杨六娘因情而死，又因情而魂返阳间，着意在写一个"情"字，题旨要深刻得多。小说写到杨六娘与李章武再次分别，这一别便再见无期，她与李章武赋诗赠答，那四首诗凄艳悱恻，又非《游仙窟》《莺莺传》艳情诗句之可比。唐末皇甫枚的《飞烟传》叙步飞烟与赵象的爱情悲剧，飞烟是有夫之妇，但丈夫是一介粗悍武夫，而且又是妾妇地位，感情毫无幸福可言。与邻舍书生赵象一见钟情，暗中往来，情不自禁，后来私情暴露，被丈夫活活打死。她为情死，死而无恨。这是一篇很动人的小说。其中写她与赵象恋爱，主要媒体便是诗歌，两人赋诗酬答，人未结合而心已契、魂已交矣。酬答诗歌，占去了小说相当大的篇幅，这种写法对后世传奇小说和才子佳人小说有深远的影响。

诗赋用以人物言志抒情，也是传奇小说常用的手法。《李章武传》写李章武与杨六娘鬼魂永诀后，情怀难释，乃赋诗曰："水不西归月暂圆，令人惆怅古城边。萧条明早分歧路，知更相逢何岁年。"若按小说一般写法，换作心理描写，未必能达到这种效果。同样写离愁别怨，沈亚之的《湘中怨解》别有一种风格。氾人本是湘中蛟宫之娣，郑生见而怜爱，收留家中，一年之后氾人向郑生说明真相，忍痛诀别。但郑生不能忘情，十多年后登岳阳楼，望湘水吟诗曰："情无垠兮荡洋洋，怀佳期兮属三湘。"生动地表现了郑生思念氾人的无限深情。吟诗未了，洞庭湖波涛中涌出一艘画船，船上一位女子极像氾人，含嚬凄怨，舞而歌曰："溯青山兮江之隅。拖湘波兮袅绿裾。荷卷卷兮未舒。匪同归兮将焉如！"瞬息风涛崩怒，画船骤然消失，那悲戚之声犹在耳畔。叙述中插入诗赋，不仅刻画了人物，也为小说创造了耐人寻味的诗意。这

篇小说本身就是一首美丽的诗。郑还古的《崔玄微》[①]写崔玄微在春天月光下与庭院花精的一次偶然欢会。杨、李、桃和石榴等均化作美女，东风亦化作封十八姨同来赴宴，花精在东风面前不免有畏怯之态，祝酒所赋之诗，都是对自己命运的叹息，虽说“自恨红颜留不住，莫怨春风道薄情”，实际上是不怨之怨，更表现怨恨之深。摧残百花的东风（封十八姨）象征着压迫女子的势力，崔玄微作幡抵挡东风侵袭，充当了护花使者的角色。阿措（石榴花）不畏强权，具有难能可贵的反抗精神。封建时代把女子看作玩物、尤物，看作是男子的附属品，这种观念在一些唐代传奇小说中都有表现，《莺莺传》视莺莺为尤物，《飞烟传》虽同情飞烟对爱情的追求，但终不能超越封建礼法，所以最后还是要谴责飞烟罪不可逭。《崔玄微》对薄命红颜的关切和同情，闪烁着某种民主精神的光辉。花精那两首自怨自艾的诗吟，使人联想到后来《红楼梦》林黛玉的《葬花词》，至少，它们在意识深处有一脉相承之处。

传奇小说状写景物和描绘人物肖像常常使用辞赋的骈俪句式。辞赋的特征是“铺采摛文，体物写志”，描摹事物夸张铺排，穷形尽相。这赋体的长处为小说所吸收。李朝威的《柳毅传》是“人神恋”类型的故事，柳毅传书洞庭龙宫，把龙女从屈辱的困境中救拔出来，钱塘君为感谢柳毅救助龙女之恩，在宴席上把龙女许配给柳毅，柳毅反感钱塘君的傲慢和粗暴，竟当场严词拒绝。若干年后柳毅娶妻卢氏，卢氏即龙女，柳毅不但豪富，而且也成神仙。寒士与名门望族联姻，乃是寒士梦寐以求的事情，柳毅居然拒之千里，表现了士人不求名利、不畏强权的侠义精神。柳毅并

---

① 《崔玄微》为郑还古《博异志》中的作品，后被段成式辑入《酉阳杂俎》续集卷三。详见程毅中：《唐代小说琐记》（载《社会科学战线》1982年4期）。

非不为龙女动容，但他救助龙女完全是见义勇为，杀其婿而纳其妻，有悖于初衷，再者屈服于钱塘君的淫威，则又不合他刚直不阿的品格，所以才有拒婚的举动。在门第婚姻制度面前，士人要保持自己的傲骨，这种情绪和意向大概在寒士中有相当的代表性。然而这只是士人心态的一面，另一面也是主导的一面还是企求与高门世族攀亲，柳毅几经曲折，终于还是与龙女结为眷属。龙女结婚生子之后向柳毅表白身份，倾诉衷肠，那种卑微婉曲的态度一定使在现实中卑微的寒士们在精神上得到了充分的满足。小说为要突出柳毅不为富贵和美色所动，对于龙宫的华贵和龙女的娇艳分别用赋体描写，写灵虚殿：

> 柱以白璧，砌以青玉，床以珊瑚，帘以水精，雕琉璃于翠楣，饰琥珀于虹栋。奇秀深杳，不可殚言。

写回到洞庭的龙女：

> 俄而祥风庆云，融融怡怡，幢节玲珑，箫韶以随。红妆千万，笑语熙熙，中有一人，自然蛾眉，明珰满身，绡縠参差。

这种描写方式在传奇小说中用得很多，如《南柯太守传》叙淳于棼梦入大槐安国，只见："彩槛雕楹，华木珍果，列植于庭下；几案茵褥，帘帏殽膳，陈设于庭上。"又如《裴航》描写仙女云英："露裛琼英，春融雪彩，脸欺腻玉，鬓若浓云。娇而掩面蔽身，虽红兰之隐幽谷，不足比其芳丽也。"《裴航》是晚唐裴铏的小说集《传奇》中的作品，裴铏喜欢用骈文，写女子容貌用骈文，写景状物也常用骈文，他的《元柳二公》记元彻、柳实海上遇仙事，元柳二人登舟看村民飨神，忽夜半刮起飓风，把他们刮到大海："夜将午，俄飓风歘起，断缆漂舟，入于大海，莫知所适。罥长鲸之鬐，抢巨鳌之背；浪浮雪峤，日涌火轮；触鲛室而梭停，撞蜃楼而瓦解。摆簸数回，几欲倾沉，然后抵孤岛而风止。"从俗境进入仙境，大凡都

有一段艰难的历程，或冒险钻进洞穴，或盲目穿过峻岭丛林，而元柳二人所历则别是一种境界。这一段对海上惊涛骇浪的描写的确使人胆战心惊。北宋尹师鲁读范仲淹《岳阳楼记》，指出文中对洞庭湖景色的描写是“用对语说时景”，讥之为“《传奇》体”①。将《元柳二公》这段描写对照《岳阳楼记》，的确有某种类同之处。用骈俪句式铺排景物、描写肖像，这种手法在后世文言小说和白话小说中发展成一种模式，就是像《红楼梦》这样成熟的小说，如写太虚幻境，写宝玉、凤姐肖像，也都沿袭不变。

用诗来暗示情节发展的某种结局，《红楼梦》是集大成者，太虚幻境薄命司的钗册判词、宴席上的诗签谜语，都有对人物归宿的暗示，这些暗示若明若暗，引得读者煞费心机去索隐去猜测。这种手法在西方小说中不曾见到，应该是中国小说的一大民族特点。唐代传奇小说用这种手法也不多，但已见端倪。裴铏的《裴航》写裴航与仙女云英“蓝桥相会”，当初裴航自鄂渚回长安在船上结识樊夫人，樊夫人赠他一诗：“一饮琼浆百感生，玄霜捣尽见云英。蓝桥便是神仙窟，何必崎岖上玉清。”诗中暗示将来裴航与云英在蓝桥相会，裴航买得玉杵臼捣药百日之后方能与云英成婚。但裴航当初不解其意，读者自然也被瞒过，直到裴航在蓝桥见到云英，这才解悟。这种手法除了在情节中的作用外，还为小说增添了一种智慧的美。

传奇小说多有作者的评论，这是受《史记》“太史公曰”的影响，不过传奇小说常常用诗歌进行评论。《长恨传》叙述到杨妃得宠，杨家满门受惠时，引当时民谣云：“生女勿悲酸，生男勿喜欢。”“男不封侯女作妃，看女却为门上楣。”含蓄的批评了裙带政

---

① 陈振孙：《直斋书录解题》引陈师道《后山诗话》。

治。《东城老父传》写一个市井棍徒凭借斗鸡的本领而一步登天，玄宗皇帝恩宠无加，天下号称“神鸡童”。作者不直接批评，径引时人之语曰：“生儿不用识文字，斗鸡走马胜读书。贾家小儿年十三，富贵荣华代不如。能令金距期胜负，白罗绣衫随软舆。父死长安千里外，差夫持道挽丧车。”借用民谣既表达了作者的观点，也真实的反映了当时社会民众的情绪，丰富了作品的蕴含。后世白话小说在叙述某人某事关键时打住，来一个“有诗为证”，这种方式直接来自“说话”艺术，但与传奇小说也有相通之点。

第四节　叙事类型的多样化

唐代传奇小说的叙事类型在史传和古小说的基础上有所发展。史传叙事基本采用第三人称全知角度，志怪小说则多用第三人称限知角度，唐代传奇小说沿袭了这两种类型，在运用中使之更加丰富和更加灵活，此外，它特别创造了第一人称限知视角的叙事方式。

一般来说，第一人称限知叙述中的叙述者“余”（我）必定是故事中的一个角色，不管是主角还是次要角色，都是参与情节的行动角色。

唐代传奇小说中“我”充任故事主角之一的作品可以举《游仙窟》、《周秦行纪》和《秦梦记》三篇。这三篇作品在内容上有一个共同之点，都是记叙“我”的一段具有强烈情感色彩的奇幻的生活经历。《游仙窟》中的“我”从汧陇奉使河源途中投宿十娘宅上，与十娘饮酒赋诗，酬答调谑，欢会一宿而从此永别，戏谑挑逗之词不无轻浮之嫌，但由经历者当事者娓娓叙来，透露出那种瞬

息即逝的一夜之欢的怅惘情思，“思神仙兮不可得，觅十娘兮断知闻”，使作品飘荡着淡淡的哀伤。《周秦行纪》写“我”落第归途中夜宿汉薄太后庙，与薄太后、戚夫人、王昭君、杨贵妃、潘淑妃以及绿珠等著名美女饮宴赋诗，宴罢与昭君同宿，侵晨告别昭君等人启程，天明回首望去，薄太后庙荒毁颓败，非昨夜之所见。这篇作品的“我”署名牛僧孺，据说是李德裕门人韦瓘托名之作[①]，文中杨妃戏称牛僧孺当朝的皇帝德宗为“沈婆儿”，曾被李德裕集团抓住用以攻讦牛僧孺“无礼于其君”的口实，幸而文宗识破其伪托：“此必假名，僧孺是贞元中进士，岂敢呼德宗为沈婆儿也。”[②]韦瓘撰写此文目的乃嫁祸于牛僧孺，并非抒发自己的情思。不过关于这个公案的记载有一些可疑之处，作者是谁仍须进一步考证。撇开此文的政治目的，单就情节论情节，写一个文人与历代名妃丽人调情，这种意念暴露出封建文人的卑污灵魂。沈亚之的《秦梦记》记叙“我”旅途客居橐泉邸舍，梦入秦国为秦穆公攻下河西五城，得与秦穆公的寡居的公主弄玉结婚，不久弄玉亡故，哀伤不已，作挽歌、墓志铭亦难排遣悼怅之情，后辞秦公还乡，作诗歌二首，哀婉凄丽，正欲告别，忽梦觉惊起，寻梦踪迹，原来秦穆公正葬在橐泉，“非其神灵凭乎”？弄玉与箫史成仙的故事见于《列仙传》，沈亚之梦中与弄玉成婚的确奇幻之极。此篇大旨不在写“我”与弄玉的情爱，而在卖弄追悼弄玉的几首诗歌，为文而造情，这情就像绚丽的纸花缺乏实感。三篇作品都采用第一人称，一是强调真实性，二是加强情感性，使读者相信它们都是作者亲身经历的一段情感生活。

---

① 宋《秘书省续四库书目》小说类著录有“韦瓘撰《周秦行纪》一卷”，郑樵《通志》地理类也著录“《周秦行纪》，韦瓘撰”。

② 张洎：《贾氏谈录》。

第一人称“我”既然是作品的主角，那么作为叙述者的“我”的形象是否具有一定的情感强度和参与情节的力度是至关重要的。叙述效果较佳的小说，无论是第一人称还是第三人称，叙述者无论是在情节中公开露面的角色，还是躲在情节背后而又无处不在的隐身者，叙述中都浸透着叙述者对情节中发生的人和事的思想、道德和美学的评价，都包含着叙述者对情节发展变化的感情投入。第一人称“我”作为叙述者和情节中的行动角色，他的思想、心理和情感都直接而公开的作用情节，他的情感和他在故事情节的主动精神就显得格外重要。上述三篇作品，《游仙窟》为最佳。“余”对十娘的感情，由闻筝、睹面、开宴、赠答到进入洞房，渐次提升，一夜欢会酿成终身惆怅，从欢快的顶峰忽然又跌入哀怨的低谷，他们临别时赋诗互赠，情感之凄怆怅恨，使人不能不承认他们流入放荡轻佻的举止中仍是有着深情在的。《秦梦记》次之，《周秦行纪》更次之。《秦梦记》是志怪小说“人神恋”类型和《枕中记》《南柯太守传》“黄粱梦”类型的组合，文笔华艳，诗意盎然，其意旨又迥然不同于二者。不过情节中的沈亚之虽是主角，但他与弄玉的婚配完全由秦公作主，两人没有恋爱过程，亚之对弄玉的哀情是在弄玉死后用诗表达的，这篇小说的精华在亚之的几首诗歌，叙事则远逊于《游仙窟》。《周秦行纪》的“余”在情节进展中毫无作为，薄太后命昭君陪伴“余”过夜，是因为昭君曾两度嫁给胡人，历史上德宗的母亲沈后在安史之乱中先后两次被胡人掳去，这里是否有所影射，很值得玩味，并非“余”与昭君眷恋情深的结果。全篇用第一人称，却感觉不到叙事者“余”的主观情感，尽管故事奇特香艳，因缺乏真情，却引不起读者的感情共鸣。

第一人称“我”充当故事配角是又一种类型，代表的作品有

《古镜记》和《谢小娥传》。《古镜记》作于隋末唐初，上承志怪小说，下启传奇小说，具有新旧文体转变中的过渡特征。古代传说秉赋神灵的器物，最引人入胜的是剑和镜。镜可以照妖，也可以避祸。晋葛洪《西京杂记》记"身毒国宝镜"使宣帝从危获济，宣帝死而宝镜也不知去向。《古镜记》也记叙一面镜子的神奇法力，不外乎也是除害灭妖和使持镜者逢凶化吉。然而它又不同于志怪小说，作者王度在古镜的得而复失的故事中寄托着隋朝覆亡的哀思，"今度遭世扰攘，居常郁快，王室如毁，生涯何地，宝镜复去，哀哉"！小说中的"我"（王度）是宝镜的一度曾经持有者，也是宝镜某些灵异的目击者，仅此而已，但是"我"在叙述中充满了深沉的历史沧桑之感，很有搏击人心的力量。《谢小娥传》是唐代传奇小说鼎盛时期的作品，"我"（李公佐）虽是故事中的次要角色，但他为谢小娥解开了谁是凶手之谜，在情节中不可或缺。这篇小说的叙述是有感情强度的，这是因为李公佐被这位女子复仇精神所深深感动。

第一人称叙事必定是限知视角，描叙只能在"我"的视野之内。《周秦行纪》和《秦梦记》严格地遵循着这个原则；而《游仙窟》在个别场景的描叙中则有背离的情况，如"余"初入崔府，十娘尚在内室，"余"致书内室以达仰慕之意，"书达之后，十娘敛色谓桂心曰……"，这十娘读信以及对婢女桂心的谈话均在内室，"余"何以知之？这显然已是全知叙事了。接下去，"余"再赠一诗，"十娘见诗，并不肯读，即欲烧却。……十娘读诗，悚息而起。匣中取镜，箱里拈衣。袨服靓妆，当阶正履"，"袨服靓妆，当阶正履"是"余"所见，但十娘见诗欲烧，又转而凝妆更衣，则又不是"余"所能见。可见《游仙窟》在叙事角度上存在着风格不统一的缺点。

唐代传奇小说采用较多的叙事方式还是第三人称全知角度

和第三人称限知角度。第三人称全知角度是史传常用而又被小说普遍继承的类型，这里就不详述了，第三人称限知角度在史传中也有个别的表现，志怪小说在史传基础上有了更多的尝试，如前所述《幽明录》之《黄原》、《搜神记》之《赵公明参佐》等等，到了唐代传奇小说中，这种叙事类型就比较成熟了。传奇小说的故事情节比志怪小说曲折复杂，人物数量增加，性格也要丰富和富于变化一些，因此，作者运用第三人称限知角度叙述，难度也要大得多。

《柳毅传》的出场人物不少，有柳毅、龙女、洞庭龙君和钱塘龙君等，作者用第三人称，选取柳毅的视角进行叙述。龙女如何受丈夫婆家虐待，均由龙女向柳毅陈述，钱塘君如何解救龙女，也不正面描叙，柳毅见他冲天而去，以后在泾川发生的一场恶战，由回到洞庭的钱塘君口述，是柳毅耳闻。这篇小说用单人物视角叙述自然是主题决定的。传主是柳毅，小说着重记他到洞庭传书以及与龙女的姻缘，主要要突出他的仗义刚强的品格，龙女在泾川的遭遇和钱塘君在泾川的讨伐，如果去正面描叙，必然会冲淡主题，造成情节的枝蔓。作者紧紧守住柳毅的视角，成功的处理了这些时间和空间的转换。

单人物视角叙事在描写景物的时候，如果这个观察主体的人物是在运动中，那么它的描叙就有一种视觉的动感，使读者的幻象视角恍然与作品中运动人物的视角重合，发生亲临其境的感觉。这种艺术效果是一般静态描叙所没有的。志怪小说已有这样的艺术手段，如《桃花源记》写渔人沿溪进入桃花源，以行进中的渔人视角写景，就有一种动感，只是写得太简略。志怪小说这样的叙事方式毕竟处于萌芽状态，唐代传奇则运用得比较成熟了。比如《南柯太守传》写淳于棼从古槐洞穴进入槐安国，坐在奔

驰的马车上，景物连贯扑面而来：

> 忽见山川、风候、草木、道路，与人世甚殊。前行数十里，有郛郭城堞。车舆人物，不绝于路。生左右传车者传呼甚严，行者亦争辟于左右。又入大城，朱门重楼，楼上有金书，题曰"大槐安国"。执门者趋拜奔走。旋有一骑传呼曰："王以驸马远降，令且息东华馆。"因前导而去。俄见一门洞开，生降车而入。

文中未写马车奔驰，但使人有风驰电掣之感。这种写法在唐代的游记散文中常常采用。后来的白话长篇小说也有用这种方式描写景物的例子，《红楼梦》黛玉初进贾府，从运河上岸到荣国府一路上的景物都是黛玉眼中所见，《儒林外史》马二先生游西湖，出钱塘门，过雷峰塔，游净慈寺，一路景色都是马二先生的视象，马二先生的眼睛犹如现代电影的主观镜头，一气推进，从而避免了空间的分割，记叙既连贯，又蒙上了一层主观情调。王国维论词说有"有我之境"和"无我之境"，"有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩"①。小说用单人物角度写景，如同词中"有我之境"，使景物涂上观察主体的主观情感色彩，从而丰富和加强了小说的艺术表现能力。

唐代传奇小说在叙事方式的发展和创造还表现在它对叙事自然时序的突破。史传文叙事一般按自然时序，所有事件均按它们发生的先后时间顺序加以排列，只有个别的例外，如《左传·文公十一年》记叔孙得臣败狄于咸，将后发生的事放在前头叙述，即所谓倒叙。唐代传奇小说多半也按时间顺序叙述，但有相当数量的作品采用倒叙手法，打破自然时序，显示出作者的主观创造

---

① 王国维：《人间词话》。

精神。

《古镜记》从宝镜失踪时写起，“宝镜复去，哀哉！今具其异迹，列之于后”，然后追忆他如何得到宝镜以及宝镜所表现的一系列神奇功能，全篇总的结构就是倒叙。在叙事中又穿插两段倒叙，一段是大业八年冬老仆豹生倒叙宝镜来历，一段是大业十三年王勣倒叙他携宝镜三年间消灾除害的故事。全篇用倒叙，很自然地表达一种抚今追昔的情怀，奠定了全篇故国覆亡、丧乱悲音的调子。插入的两段倒叙，借旁人的口追叙宝镜的来历和神异，有了旁证使真实性更加不可置疑，而不同角度的描叙则又为叙事添加了色彩，使叙述更有优美的节奏。假若全篇按自然时序记叙，就收不到这种寄意深远和文势飘逸的效果。

还有一篇唐代早期作品也使用了倒叙手法，这就是《补江总白猿传》。此篇作者已不可考，它记叙南朝梁代将军欧阳纥南征到长乐，随军的妻子被白猿精劫走，欧阳纥历经艰险从白猿手中夺回妻子，而妻子已有身孕，后生子名询，聪颖过人却貌似猿猴。“老猿窃妇人”是志怪小说的一个故事类型，张华《博物志》之《蜀山猳玃》就记猿猴窃取妇人，凡有孕者送还其家，生下来的孩子有猿的形貌。此篇被《搜神记》辑入。《补江总白猿传》已不是一般记异，作者意在表现欧阳纥对妻子的深情。妻子失踪，他愤痛欲绝，发誓不找回妻子决不回来，他翻山越岭，不畏艰难险阻，终于在人迹不至、虎狼成群的绝险之处找到妻子，并在其他被掳妇女的帮助下杀死了白猿。有人说此篇是写来嘲谑欧阳询的①，因欧

① 晁公武《郡斋读书志》史部传记类云：“述梁大同末欧阳纥妻为猿所窃，后生子询。《崇文目》以为唐人恶询者为之。”又陈振孙《直斋书录解题》云：“欧阳纥者，询之父也。询貌獮猴，盖常与长孙无忌互相嘲谑矣。此传遂因其嘲广之，以实其事。托言江总，必无名子所为也。”

阳询貌类猿猴，故骂他是白猿所生。作者初衷或许有这种意思，但作品的客观效果（尤其是在当事人去世以后），却是在赞赏欧阳纥对妻子的深厚执着的情义。此篇基本上采用第三人称限知视角，主要情节都是用欧阳纥的角度记叙，写到欧阳纥准备好美酒食犬和麻绳再次入山杀死白猿之后，插有一段倒叙，写白猿形貌举止和性格神力，以及行将死亡的预感。这一段是作者概述，安置在故事结局的地方，是要保持紧张的情节节奏不被打断，白猿死后再来介绍白猿究为何物，又是文中必有之义，这样构思体现了作者的匠心。

《吴保安》出自牛肃的传奇小说集《纪闻》，此书已佚，《太平广记》引有佚文一百二十多条。这是一部结集较早的小说集。《吴保安》叙唐代李蒙率兵南征，吴保安以同乡关系求李蒙部下的郭仲翔推荐他到军中供职，郭仲翔竭力举荐，吴保安遂被任用，但还未到职而李蒙已全军覆没，郭仲翔被俘为奴。郭仲翔转求吴保安筹绢千匹以赎身，吴保安将家产变卖，十年不顾家小，终于将郭仲翔赎回。后来郭仲翔闻知吴保安夫妇客死他乡，乃徒行数千里将吴保安夫妇骨骸带回家乡安葬，并将其子抚养成人。吴保安与郭仲翔的生死之交，是中国传统中友谊的典型代表。这是根据真人真事撰写的小说，吴保安在《唐书》中有传，可见在当时是传播很广、轰动一时的新闻。此篇插入两段倒叙，一段是吴保安筹绢十年，其妻饥寒交迫携弱子往泸南寻找丈夫，另一段是在叙完郭仲翔安葬吴保安夫妇并使其子成家立业之后，追叙郭仲翔被俘后做奴隶的苦难经历。这两段插入的倒叙极大的增强了感情的分量，吴保安为了朋友，十年置妻儿不顾，这友谊的确重于泰山；郭仲翔徒行数千里背负吴保安骨骸还乡安葬，又事郭保安之子为亲弟加以扶养，他为何如此义气，回叙他做奴隶的七年非人

生活，吴保安赎他出来，不异重生再造，则可知他这种举动的感情依据。

《薛伟》完全采用倒叙。这篇作品出自传奇小说集《续玄怪录》，作者李复言生平不详。它叙唐代乾元元年秋薛伟病中灵魂化为鲤鱼，被渔人钓起，送到县衙内供同官作脍，司厨斩断鱼头，薛伟惊醒，从病榻跃起，把正准备吃鱼的同官们唤到床前向他们叙述自己变鱼的经历，同官们感悟，终身不再食鱼。这篇作品受佛教轮回思想影响，劝世人戒杀生，但其中描写变为鲤鱼的薛伟被人宰割的绝望，却是以现实生活感受为依据的，极为真切，尝到了受人宰割的滋味就不要再去宰割别人，这思想虽有佛家意味，却包含有某种启示人生的哲理。作品开头写薛伟病卧在床奄奄一息经二十日忽然苏醒，立即呼唤同官们到病榻前来，而同官们正在别室聚餐，餐桌上放着刚刚烧好的新鲜鲤鱼，薛伟向同官们说，席上鲤鱼就是他。于是开始倒叙，他如何入水变鱼，如何被钓被卖，如何被提进衙门，被付之厨房，如何辨白呼救而同官们却视而不见、充耳而不闻，眼睁睁被厨师砍头。这一段经历真是惊心动魄，可怕的不是被杀，而是不容辨白的冤杀。由主人公倒叙才能充分地写出当事者此时此刻的感受。这篇作品的想象固然奇特，但最感人的地方还是鲤鱼被宰割的痛苦感受。

《吴保安》被改写成话本小说《吴保安弃家赎友》，收在《古今小说》第八卷，改编者很可能是冯梦龙①。话本小说取消了倒叙，将郭仲翔被俘受苦的一段经历按自然时序进行了安置。《薛伟》也被改写成话本小说，收在《醒世恒言》卷二十六，题为《薛录事

① 参见韩南：《中国白话小说史》第五章《冯梦龙的白话小说·短篇小说》（尹慧珉译，浙江古籍出版社，1989年）。

鱼服证仙》,也取消了倒叙,全篇按自然时序叙述。话本小说的读者包括广大市民,通俗易懂是它文体的基本原则,按自然时序叙述当然更易于被文化层次较低的人接受,这样改编,故事是保留了,甚至因为用白话敷衍还变得更细腻和丰富了,但同时也损失了许多,原作倒叙所特有的况味没有了,在文体的品级上也不能说不是一种下降。

第五节　传奇小说的俗化

唐代传奇小说是高品级的文学作品，它受娱乐的刺激发展起来，但它的趣味并不停留在奇异的故事性上，它有更高于故事层面的追求，不管是感情的寄托还是道德的劝惩，不管是哲理的玩味还是毁谤的用心，总之，它在故事中总是有所寄意。它的叙事方式直承史传文，吸收了辞赋的表现方式，同时受到诗风的薰染，呈现着多彩多姿，可以毫不夸张的说，现代小说的艺术手段在唐代传奇小说中都可以找到它们的源头和雏形。作品是作家创造的,作品又是作家写给读者阅读的,作家和读者是制衡作品风貌的最直接和最主要的因素,而作家的因素又是关键性的。唐代传奇小说如前所述是文人写给文人看的，这就决定了它的内容和形式，决定了它是上层文士的雅文学。

传奇小说在题材上承袭志怪小说,但在文体上却承袭史传文,因此它的篇幅一开始就不同于古小说的尺寸短书,而类同于史传文的"传",篇幅不受限制,为想象和虚构的淋漓尽致的发挥提供了表现空间。它的前期作品和鼎盛时期的作品基本上是单篇行世的。唐代传奇小说最优秀的作品基本上产生在鼎盛时期,

试将这个时期的作家、作品和年代列述如下：

陈玄佑　《离魂记》(约大历末)
沈既济　《任氏传》(建中二年)
　　　　《枕中记》
许尧佐　《柳氏传》(贞元年间)
李景亮　《李章武传》(贞元年间)
李公佐　《南柯太守传》(贞元十八年)
元　稹　《莺莺传》(贞元年间)
白行简　《李娃传》(贞元二十一年)
陈　鸿　《长恨歌传》(元和元年)
蒋　防　《霍小玉传》(元和初)
白行简　《三梦记》(元和初)
陈　鸿　《东城老父传》(元和五年)
李公佐　《庐江冯媪传》(元和六年)
　　　　《古〈岳渎经〉》(元和九年)
沈亚之　《冯燕传》(元和九年)
　　　　《异梦录》(元和十年)
　　　　《湘中怨解》(元和十三年)
李公佐　《谢小娥传》(元和十三年)
李朝威　《柳毅传》(约元和年间)
柳　珵　《上清传》(约宝历年间)
沈亚之　《秦梦记》(大和元年)
房千里　《杨娼传》(大和年间)
韦　瓘　《周秦行纪》(开成年间)
薛　调　《无双传》(约大中年间)

以上十四位作者中，与发起新乐府运动的白居易、元稹文学集团

有密切关系的有元稹、白行简、陈鸿、李公佐等四人。白居易写《长恨歌》，陈鸿作《长恨歌传》。白行简写《李娃传》是受李公佐之请，白行简自云"贞元中，予与陇西公佐话妇人操烈之品格，因遂述汧国之事。公佐拊掌竦听，命予为传。乃握管濡翰，疏而存之"。当时还有与白居易新乐府运动相并立的另一诗派，即韩愈、李贺为代表的诗人集团，而沈亚之则与这一集团有密切关系。宋代晁公武《读书志》著录《沈亚之集》八卷，云："亚之，字下贤，元和十年进士，累进殿中丞御史内供奉。大和三年，柏耆宣慰德州，取为判官。耆贬，亚之亦贬南康尉，后终郢州椽。亚之以文词得名，常游韩愈门。李贺、杜牧、李商隐俱有《拟沈下贤诗》，亦当时名辈所称许。"其他九位作者：沈既济是进士出身，时称有良史之才；许尧佐，进士出身，位至谏议大夫；李景亮，《唐会要》记他"贞元十年详明政术可以理人科擢第"；蒋防曾任翰林学士，中书舍人等官职；房千里，进士出身，曾任高州刺史；韦瓘，进士出身，曾任中书舍人；陈玄佑、李朝威、柳理三人事迹不详，陈玄佑《离魂记》篇末记"大历末，遇莱芜县令张仲规，因备述其本末"，可知也是仕宦圈子中的人；李朝威自称"陇西李朝威"，据《新唐书·宗室世系表》，可能是唐宗室蜀王后裔；柳理亦出身仕宦之家，其世父柳芳在《唐书》中有传。唐代传奇小说究竟有多少，作者有多少，大概是无法论定的问题，当时由于印刷条件的限制，小说主要是靠抄本流传，优秀的作品传下来了，拙劣的作品被淘汰了，淘汰率大概不低，不过好的和比较好的、足以代表当时水平的作品大体都保存下来了。从现存的作品看，它们的作者都是有地位的、文化修养较高的文人。大和、开成年间以前，传奇小说篇幅较长，大多以单篇行世，上列篇目即可说明这一点，大和、开成以后，传奇小说集大量涌现，如李复言《续玄怪录》、郑还古《博异志》、卢肇《逸

史》、陆勋《集异记》、张读《宣室志》、裴铏《传奇》、皇甫枚《三水小牍》等等，相反单篇行世的传奇小说渐渐稀少，变得寥若晨星了。

从单篇行世到专集行世，决不只是小说传播形式的变化，它表现着传奇小说在质和量两个方面的渐变，而其背后有着深刻的文学观念的原因。量的方面的变化趋势是篇幅缩小，显然在朝尺寸短书靠拢，这种量的收缩，必定会限制汪洋恣肆的情思和酣畅淋漓的描叙，又退回到古小说行文简古的路子上。唐代传奇小说鼎盛时期的作品，或者说足以代表唐代传奇小说面貌和水平的作品，其内容主要是言情。从题材看，有些作品似乎是写神鬼精怪，象《游仙窟》、《任氏传》、《李章武传》、《湘中怨解》、《柳毅传》等等，但并不是要宣扬神鬼的存在，表达一种敬畏鬼神的近乎宗教的神秘精神，而是写现实的有血有肉的人的爱情，这情爱有的浮艳，有的缠绵，有的甜蜜，有的悲苦，有的哀艳，总之是从不同的侧面和不同的层次上表现了男女情爱的美。有些作品似乎是写方士仙术和妖魅怪异，如《枕中记》、《南柯太守传》等等，这些作品没有超度人世、求仙慕化的意向，它们所抒发的是人生如梦的深刻的悲伤，空间的无限和时间的无限，在无限面前的有限人生，尽管荣华富贵，又何其渺小乃尔！这是超越社会根源的、与生俱在的痛苦，这种情感体验是哲理的、永恒的，也是美的。至于那些直接描写现实生活中的爱情的作品如《李娃传》、《霍小玉传》、《莺莺传》、《飞烟传》等等，无论是写未婚男女的私相恋爱，还是写不合理婚姻状态中女子的婚外恋，还是写妓女对真情的追求，则更是把爱情的丰富和单纯、执著和盲目、喜悦和悲哀、实在和虚渺，漫长和短暂……表现得酣畅淋漓。洪迈说："唐人小说，小小情事，凄惋欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代

之奇。"①的确如此，不过唐代后期的作品在悄悄地变化，作者的成分在变，参与创作的大作家渐渐变少，题材的范围和风格渐渐变窄，一般以写豪士侠客的作品为多，而这类题材在以前只占次要的地位，这种变化一言以蔽之，离情渐远了。传奇小说以专集行世之风兴盛之后，有许多专集已不纯粹是传奇小说作品，其中夹杂着笔记小说和野史笔记性质的作品，甚至基本上是笔记小说和野史笔记。这种性质的专集，鲁迅定名为"杂俎"，其名来源于段成式的《酉阳杂俎》。我们看一看《酉阳杂俎》就不难明白传奇小说的蜕变趋向，这个集子共二十卷凡三十篇，体例仿张华的《博物志》，以类相聚，或录秘书，或叙异事，文笔比古小说要华美，但叙事较传奇小说又要简约得多，实录的倾向比较明显。唐代后期的"杂俎"自然不是魏晋南北朝志人和志怪小说的简单的回归，它有自己的旨趣和风格，然而它的走向却是因循着志人和志怪的路线，一类受志人小说《世说新语》的影响，记人物言行以补正史之不足，如《大唐新语》、《唐国史补》、《大唐传载》、《因话录》、《幽闲鼓吹》等等，一类受志怪小说博物类《博物志》的影响，搜奇志怪，记录远方珍异，涉猎广泛，如《酉阳杂俎》、《云溪友议》、《杜阳杂编》等等。传奇小说的这种蜕变反映着当时文学观念的重要转变。

魏晋以来，文学从助人伦成教化的功利主义中解放出来，认识到自身的价值，从而产生了文学的自主意识。陆机说"诗缘情而绮靡"②，刘勰说"缀文者情动而辞发"③，任心而扬，唯意所适，他们认为这才是文学的价值含义。人的情性，人的心意，不能脱

---

① 转引自《〈唐人说荟〉凡例》。

② 陆机：《文赋》。

③ 刘勰：《文心雕龙》"知音第四十八"。

离社会而虚浮地存在，它们必定是历史的阶级的宗族的家庭的个别存在，这种情性心意一无例外的蕴含着社会内容，而文学作为社会意识形态，它的功能也不仅仅是娱悦，也还有宣传、教化等等方面的意义，魏晋南北朝时代的陆机和刘勰，以及那个时代的曹氏父子、阮籍、陶潜和一大批唯美主义的文学家们，他们对文学的认识固然达不到今人的深度，但他们以自己的创作实践和理论主张把文学与经世致用的经术儒学划分开来，使文学获得独立的品格，这无疑是文学的一次大解放。没有魏晋南北朝的文学解放运动就没有唐诗和唐代传奇小说。然而历史上的这一次文学解放运动是在儒学衰颓的背景下发生的，或者可以说儒学的衰颓是文学解放的思想条件。孔子虽然也认为“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”①，承认诗有吟咏情性的内容，但他总的观点是认为诗是礼义政教的工具，所以他以“思无邪”三个字来概括《诗经》的全部内容。魏晋南北朝儒家为维系门阀制度而突出对礼制的研究，儒学对文学以及一般人的日常生活的控制相对放松，与此同时，佛教逐渐向下层人民渗透，道教从民间自发状态转变为严整的宗教，唐代前期惠能创立新禅宗，使佛教从佛寺和经典中走出来，走向广大的世间，到了韩愈时代，也就是传奇小说的鼎盛时期，禅宗由于高僧百丈怀海的贡献，越来越深刻地影响中国人的精神生活。面对佛教和道教的兴盛和儒学的僵化，韩愈提出要恢复道统，把儒学从繁琐的章句中解放出来，使之全面地指导中国人的社会生活。韩愈也和孔子一样站在调整社会人伦机制的立场看待文学，提出著名的“文以载道”的思想。韩愈所谓的“道”，在他的《原道》一文中阐释得很清楚，“博爱

① 《论语·阳货》。

之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道，足乎己无待于外之谓德。仁与义为定名，道与德为虚位。……凡吾所谓道德云者，合仁与义言之也”。简而言之，“道”是由“仁”“义”而至，即是规范社会人伦机制的绝对原则。韩愈把文学看成是“道”的工具。在“文以载道”思想的指导下，韩愈发起古文运动，从而对唐代中期以后的文学产生了深远的影响。

古文运动对唐代传奇小说创作的影响，有学者认为是积极的：“‘传奇文’的运动，我们自当视为古文运动的一个别支”①。韩愈是著名传奇小说家沈既济的晚辈，古文运动之前传奇小说已有了《任氏传》这样成熟的作品，不能说古文运动导致了传奇小说的兴盛。实际上如前所述，传奇小说在最初的时候是用史传笔法写志怪，并且受南北朝绮丽文风的影响，与古文运动没有关系。传奇小说喜欢铺陈，辞藻华丽，内容多艳情，又恰与古文运动的精神相背离。古文运动对传奇小说创作是有影响的，这影响却是消极的。用“文以载道”的文学工具论来衡量传奇小说，传奇小说如果不被嗤斥为猥鄙荒诞，也要被贬谪为不足称道的闲文。如果用“文以载道”的思想指导写作传奇小说，那作品便会失去传奇小说的神韵，变成不类小说、不类寓言的散文作品。韩愈的《毛颖传》就是一个典型的例子。《毛颖传》用毛颖隐指文房四宝的毛笔，借以抒发怀才不遇的郁愤之情。此文行世即遭到时人讥刺，柳宗元写了一篇《读韩愈所著毛颖传后题》为他辩护，柳宗元说，“凡古今是非六艺百家，大细穿穴用而不遗者，毛颖之功也。韩子穷古书，好斯文，嘉颖之能尽其意，故奋而为之传，以发其郁积，而学者得之励，其有益于世欤”！主于“俳谐”，“又非圣人之所弃

① 郑振铎：《插图本中国文学史》第二十九章。

者”，韩愈为之有何不可？柳宗元指出《毛颖传》不背圣道，有益于世，就是在“文以载道”的观点上立论的。后来李肇特别推崇这种寓言类型的作品，把《毛颖传》与沈既济的《枕中记》并提，称“二篇真良史才也”①。李肇褒奖二篇的着眼点还是在经世济时的功利上。这反映文人受“文以载道”价值观的影响，对于传奇小说的看法在发生变化。前面说到沈亚之与韩愈有密切关系，沈亚之的作品《湘中怨解》、《异梦录》、《秦梦记》、《冯燕传》等，行文明显受古文运动所倡导的文风的影响，简古雅正，与同时和以前的作者的文风有明显的差异。“文”既充任载“道”的工具，“文”便不能作为一种独立的存在，魏晋以来文学的主体精神在这时便消退下去，不止是小说，诗歌也如此，宋代以理为诗，诗歌也便失去了盛唐气象。

晚唐的作家专注于小说专集，不仅篇幅渐趋短小，而且在内容上又有记录闻见的倾向，蜕变为笔记小说和野史笔记；但是单篇行世的传奇小说为时人所喜爱，不可能销声匿迹，现在见到的作品很少，原因是那些作品出自小家之手，水平低而没有流传下来。晚唐以下，单篇行世的传奇小说是大家不为而小家为之，作者的阶层和文化修养层次下降是导致传奇小说俗化的直接因素。

宋代传奇小说上承晚唐余绪，文人的作品多寓劝戒，现存的作品又多取材于历史，近似杂史杂传。隋炀帝和唐玄宗是小说的热门话题，写隋炀帝的有《海山记》、《迷楼记》、《开河记》等，写唐玄宗的有《杨太真外传》、《骊山记》、《温泉记》、《梅妃记》等，描叙帝王后妃宫闱生活的作品也比较引人注目，如《李师师外传》、

① 李肇：《国史补》卷下。

《流红记》和《绿珠传》等。《李师师外传》写宋徽宗与汴京名妓李师师的风流韵事,《流红记》写书生于佑与唐僖宗宫女韩氏的天缘巧合,《绿珠传》写石崇侍妾绿珠的故事,其中涉及赵王司马伦发动宫廷政变,与宫廷生活有一些关系。值得注意的是这些被描写的帝王都是丧权亡国的帝王,这大概是经过五代十国和宋朝南渡动乱之后,人们痛定思痛,从各自的立场观点来总结历史的沉痛教训,这类小说就是这种历史反思的产物。作品中的帝王无一例外都是贪恋女色者,突出表现女色亡国的思想。《杨太真外传》篇末说:"夫礼者,定尊卑,理家国。君不君,何以享国?父不父,何以正家?有一于此,未或不亡。唐明皇之一误,贻天下之羞,所以禄山叛乱,指罪三人。今为外传,非徒拾杨妃故事,且惩祸阶而已。""女色亡国"是民间的看法,按司马光《资治通鉴》的观点,安史之乱是唐玄宗后期拒谏自专,任用李林甫、杨国忠所致,马嵬坡缢杀杨贵妃并非将士认为杨贵妃是罪魁祸首。《资治通鉴》记载了唐玄宗与高力士的一段对话,唐玄宗说:"贵妃常居深宫,安知国忠反谋?"高力士回答道:"贵妃诚无罪,然将士已杀国忠,而贵妃在陛下左右,岂敢自安!愿陛下审思之,将士安则陛下安矣。"宋代传奇小说所表现的历史观念是幼稚的,这说明它们的作者已不是唐代传奇小说作家那种高级士人。

一个民族有雅、俗两种文化。中国古代雅文化是以礼、乐、诗、书为内核,以士大夫标准化语言为外壳的文化,孔子说:"《诗》、《书》、执礼,皆雅言也。"[1]雅文化是士大夫文化,或称贵族文化,它有自我封闭的倾向,但它对维系一个民族的文化传统又是必须的。雅文化通过政府、学校、寺庙影响包括下层人民在

---

① 《论语·述而》。

内的全民族，因而它又是维系全民族共同文化意识的纽带。俗文化是以民间意识为内核，以方言为外壳的文化，具有开放、活泼、变化较快等等特征，是下层人民的俚俗文化。但雅和俗二者并不隔绝，相反，它们之间有着亲密的关系，雅从俗提炼出来，又回过头来规范俗。①所谓传奇小说的俗化，即意指传奇小说从士大夫圈子里走出来，成为下层士人写给一般人民欣赏的文学样式。宋代传奇小说的观念意识明显下移，这就是俗化的开端。

元代传奇小说究竟有多少作品，现在还难以确知。明刻本《剪灯丛话》十二卷，收汉唐至明代中叶各家小说一百三十七篇，每篇都注有作者姓名和时代。②注为元代的作品有：刘斧《远烟记》、郑禧《春梦录》、陈棓《牡丹灯记》，柳贯《金凤钗记》、吾衍《绿衣人记》、周士《丹青扇记》、徐观《莲塘二姬传》、杨维祯《南楼美人传》、吴衍《三女星传》、刘斧《张女郎传》、刘斧《小莲记》、杨维祯《煮茶梦记》等十二篇。其中《牡丹灯记》、《金凤钗记》、《绿衣人记》三篇见于瞿佑的《剪灯新话》。这三篇不大可能是元代人的作品。《剪灯丛话》将作品张冠李戴的情况不少，不能完全相信。

元代统治者废止了科举制度（元末延祐元年才恢复开科取士），读书人没有了进身之阶，"八娼九儒十丐"，落到了十分悲惨的境地。许多人放弃儒业，从商从工，也有从事演艺的，元代杂剧的繁荣，实与一大批优秀文人关汉卿、王实甫、白朴、马致远等人参与戏曲创作有直接关系。但从事传奇小说创作的文人，除柳贯

---

① 关于雅俗文化的问题，参见余冠英《说雅》（收入《古代文学杂论》，中华书局，1987年）和余英时《士与中国文化·四、汉代循吏与文化传播：中国文化的大传统与小传统》（上海人民出版社，1987年）。

② 详见大塚秀高：《明代后期文言小说刊行概况》（下），台湾《书目季刊》第十九卷第三期。

一人外，还没有发现别的名人。大概写小说不像编戏本可以营生，只能业余为之，作品的数量和质量都有限，不能与杂剧媲美。

《娇红记》是元代传奇小说的代表作。这篇小说的时代和作者曾引起争议，然而它是元代作品则是可以肯定的。据庄一拂《古典戏曲存目汇考》，元代王实甫有《娇红记》同名杂剧，明初邱濬的传奇小说《钟情丽集》提到《娇红记》，邱濬生于永乐十八年，可证在明初《娇红记》已深入闺阁内室成为小姐们的读物。关于它的作者，一说是元代文学家虞集，见高儒《百川书志》著录，虞集是一位雅正的儒者，不大可能写出这类艳情的小说；一说是元代清江人宋梅洞。《娇红记》描叙北宋宣和年间书生申纯与娇娘的爱情悲剧。申纯客居舅父家与表妹王娇娘相爱，两情私下结合，誓盟终身不渝。申纯央媒向舅父求婚，舅父以"朝廷立法，内兄弟不许成婚"加以拒绝。不久，申纯科举及第，赴任前往舅父家小住，一女鬼化作娇娘迷惑申纯，幸被舅父侍妾飞红发觉，飞红撮合二人，终于使舅父应允婚事。然而此时帅府之子依仗权势威逼婚娶娇娘，娇娘无奈，绝食而死。申纯闻讯，即以娇娘所赠香罗帕自缢。两家将申纯与娇娘合葬于濯锦江边，冢上有对鸳鸯飞翔不去，人们称这新冢为鸳鸯冢。这篇小说的情节脱胎于《莺莺传》，结局又受《搜神记》之《韩凭妻》的影响，中间穿插鬼魅纠缠实在是多余，总览全篇，既缺乏丰富的想象力，又没有迸发的激情，不能说不是一篇平庸之作。叙述中夹杂许多诗词，有时一气连缀九首之多，而这些诗词又非情节所必要，连篇累牍，大有作者卖弄之嫌。从作品的内容，情调和笔力来看，作者当是一位多情的才疏学浅的读书人。

但是这篇小说却有与它自身水平不大相称的巨大影响，这影响主要在中下层社会。它在元代就已被搬上戏剧舞台，明代仍

有继续改编者，沈寿卿、汤舜民、孟称舜等人都有同名杂剧或南戏[1]，孟称舜的《节义鸳鸯冢娇红记》有崇祯刊本存世。它传播之广，可以从明代一些小说中的人物，尤其是深闺中的小姐谈论它得到证实。上层社会是排斥它的，高儒的观点就是一个代表，他说《娇红记》"本《莺莺传》而作，语带烟花，气含脂粉；凿穴穿墙之期，越礼伤身之事，不为庄人所取。但备一体，为解睡之具耳"[2]。明代小说中的人物对《娇红记》的评价也有两种。李祯《贾云华还魂记》写元朝延祐年间魏鹏与贾云华（娉娉）的恋爱故事，说到有一天魏鹏与朋友游西湖去了，贾云华带着侍婢兰苣悄悄跑到魏鹏房里偷看他的信件，发现有《娇红记》一册，便笑着对兰苣说："郎君观此书，得无坏心术乎？"贾云华这话是明贬暗褒，当她与魏鹏得效鱼水之欢后忧心忡忡地说："第恐天不与人方便，不能善始令终，张珙、申纯足为明鉴。"（《娇红记》和《莺莺传》都曾改编成戏剧，戏剧都将悲剧结局改成大团圆，贾云华说男女主人公不能善始令终，足见指的是小说。）《钟情丽记》写辜生与瑜娘恋爱，二人讨论《娇红记》和《西厢记》，辜生问瑜娘书中何词最佳，瑜娘首推《一剪梅》，辜生却以为娇娘与申纯永别时娇娘的一首七绝为最佳。《寻芳雅集》写吴廷璋与恋人王娇凤争论《娇红记》，王娇凤说它"能坏心术"，吴廷璋则说"娇红节义，至今凛然"，并且说服了对方。《刘生觅莲记》写刘生访妓院，妓女文仙拿《娇红记》给刘生看，刘生观后说："有始无终，非美谈也。"从以上小说描写的情况，至少可以得出以下的结论：《娇红记》是单篇版刻行世的，虽然为传统礼教所不容，但却受到中下层社会，尤其是青

① 庄一拂：《古典戏曲存目汇考》。
② 高儒：《百川书志》。

年男女的喜爱。

与唐代传奇小说比较,《娇红记》自然是逊色得远,不过它传播之广和影响之大这一客观事实是不容忽视的。城市的繁荣为小说提供了大量的读者,印刷业的发展为小说的传播提供了便捷的手段,这是客观的原因,就《娇红记》作品本身而言,它也有它的足以博得读者欣赏的价值。它缺少唐代传奇小说的浪漫主义精神,但它不乏现实主义的细腻的笔触,有些细节描写,比如一次晚宴上,娇娘的母亲向申纯劝酒,申纯已不能胜,娇娘见状上前阻止,待她母亲离开申纯座位时,她促步至申纯座前,装做去弹烛烬,给申纯暗送眼波说:"非妾则兄醉甚矣。"申纯谢曰:"此恩当铭肺腑。"娇娘微笑说:"此乃恩乎?"把这位少女的情态写得维妙维肖。唐代传奇小说写爱情不外四种类型,一是人神恋,如《任氏传》、《裴航》等,二是青楼恋,如《霍小玉传》、《李娃传》等,三是女子婚外恋,如《飞烟传》、《虬髯客传》等,四是未婚男女的恋爱,如《莺莺传》等。封建时代规定妇女阅读的书籍大体上是《列女传》一类,小说不是写给妇女读的,尤其是这种性爱题材的作品。第四类作品固然也是站在男子的立场来写的,但把莺莺这样在礼教樊篱中的少女的情思,少女的青春的苦闷,生动而真实的描写出来了,因而能够引起少女的感情共鸣。一缕细细的清泉在山青水秀的环境中也许不算什么,但如果出现在茫茫的沙漠中,它就是生命,它就是希望,它就显得无比珍贵和无比美丽。《红楼梦》中林黛玉在花园里听到"良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院"的吟唱,便立即心动神摇,如醉如痴,竟落下眼泪来。《牡丹亭》的几句唱词竟有如此大的魔力,唱词写得好当然是根本的原因,但听者的心态也是不容忽视的因素,这几句唱词对今天的少女未必会有这样的效应。所以第四类作品常常能够打入

深闺，成为小姐们的私藏。《娇红记》对娇娘感情的描写，虽没有特别独到的地方，但写得细腻，写得缠绵，结局又是一个悲剧，它对于生活在森严礼教中的少女，无疑如同清泉之于沙漠，它得到青年男女的喜爱是可以理解的。

《娇红记》是从雅到俗转变过程中的作品。它不能登大雅之堂，却也不完全是下里巴人。它用文言写成，绝少口语，插入的诗词尽管太多，有些则太不必要，诗词总的水平不高，但并不是没有起码的水准，绝不是三家村学究所做的俚拙的作品。它又是传奇小说从雅变俗过程中关键的作品，它以艳情为题材，文言叙述夹以大量诗词，这种文体影响了有明一代的传奇小说。

第六节　通俗化的传奇小说

传奇小说通俗化的历史不是直线的，演进到明初曾出现过一次反拨，出现过一次雅的复归。这个反复的代表作品就是瞿佑的《剪灯新话》。

《剪灯新话》成书于洪武十一年(1378)①，四卷二十篇小说，附录一卷一篇小说(《秋香亭记》)，共二十一篇作品②。宋元传奇小说从神鬼世界转向世俗人间，多写宫闱艳情和小儿女私情，风格纤秾浮艳，有媚俗之态。《剪灯新话》却又重新去开拓神鬼世

① 见瞿佑洪武十一年《剪灯新话序》和永乐十九年《重校剪灯新话后序》(刘世德、陈庆浩、石昌渝编：《古本小说丛刊》(中华书局)第三十三辑朝鲜刊本《剪灯新话句解》)。

② 朝鲜刊本《剪灯新话句解》有附录一卷《秋香亭记》，书末附录《秋香亭记跋》说明《秋香亭记》为"山阳瞿宗吉长史"所作。

界，二十一篇作品除《联芳楼记》、《渭塘奇遇记》、《翠翠传》和《秋香亭记》四篇外，都是以神鬼精怪为题材，但它并不是倒退到志怪小说，它是摹拟唐代传奇小说笔法写神怪。它又不同于唐代传奇，唐代传奇小说借神怪以言情，以情胜，《剪灯新话》却是借神怪以言志，以理胜。《剪灯新话》颇有乱世黍离之悲，瞿佑在神鬼精怪的故事中有所讽谕，有所抑扬，有所惩奖，文虽绮丽，意却超谐悲怆。

瞿佑生于元朝至正七年(1347)①，到朱元璋统一天下，大明立朝的洪武元年，瞿佑正二十一岁。他的籍贯山阳（今江苏淮安），祖居钱塘（今浙江杭州），家居一带正是朱元璋与张士诚、方国珍以及元朝政府军用兵争夺之地，战争频仍，瞿佑亲见战争给人民带来的痛苦和经过战争焚掠后城市乡村残破荒芜的景象。《太虚司法传》等篇描写乡村"荡无人居，黄沙白骨，一望极目"，完全是生活实景。瞿佑少富才思，十四岁即席作《咏鸡诗》而闻名②，他与元末著名诗人杨维桢、丁鹤年等均有交往。朱元璋统一天下后广招文人，有许多文人奉召到朝廷做官，但也有不少人拒绝出山。一般文人对朱元璋并无好感，第一他出身卑微，第二他是从"红巾军"发迹起家的，而"红巾军"在一般文人心目中只是贼寇而已，第三他性好猜忌，用严刑重罚，动辄施刑杀头。因而有不少文人对朱元璋采取不合作的态度。朱元璋为此制定一条律令："率土之滨，莫非王臣。寰中士大夫不为君用，是自外其教者，诛其身而没其家，不为之过。"③并且对文人言论进行严密监

① 说见陈庆浩：《瞿佑和剪灯新话》（载台湾《汉学研究》第六卷第一期，1988年）。

② 见瞿佑：《归田诗话》卷下，"折桂枝"条。

③ 《大诰二编·苏州人才第十三》；《明史》卷九十四《刑法志》。

视，深文周纳，制造了一起又一起血腥的文字狱。杨维桢在洪武二年被征，他婉言谢绝，洪武三年又被征，逃避不了勉强去了南京，朱元璋见他风烛残年，名望又很大，总算开恩放他回家。丁鹤年也是逃避征召，晚年学佛以终。高启勉强应征，授翰林编修，洪武三年擢户部右侍郎，他自陈年少不堪重任，辞官回到苏州。苏州知府魏观在张士诚宫殿遗址上修建知府衙门，高启应魏观所求为他的新建筑写了一篇《上梁文》，魏观利用宫殿遗址营造他的衙署，犯了朱元璋的忌讳，朱元璋知道后将魏观处死，查《上梁文》有“龙蟠虎踞”四字，亦将高启腰斩。时为洪武七年(1374)。瞿佑于洪武十年(1377)应征到南京，次年到仁和县任训导，在训导任上完成《剪灯新话》并作序。他后来在永乐六年(1408)也因“诗祸”被拘捕，谪戍保安(今陕西志丹县)。了解瞿佑所生活的时代和那个时代文人的一般心态，对于理解《剪灯新话》是十分必要的。

《剪灯新话》写男女情爱的作品计有八篇。《联芳楼记》是才子佳人类型，诗句充塞其间，散文似退居陪衬地位；《牡丹灯记》是人鬼恋类型，写得十分恐怖，毫无美感可言。这是两篇平庸的作品。《金凤钗记》少女兴娘相思而死，然而情不能已，借妹妹庆娘的躯体与情人私奔；《渭塘奇遇记》叙王生与渭塘酒店小姐一见钟情，从此二人异地同梦，在梦中谈情幽会；《滕穆醉游聚景园记》写滕穆在聚景园与南宋宫女鬼魂相爱，并且携返乡里幸福生活了三年。这三篇作品表现爱情可以超越生死，超越时空，是比较有特色的作品。《爱卿传》、《翠翠传》、《秋香亭记》三篇都是爱情悲剧，按传统的模式，造成悲剧的原因或者是家长的阻挠，或者是门第的不配，而这三篇都是写战争的破坏，爱卿被苗军刘万户逼纳不从自缢而死，翠翠被张士诚所部李将军掳去，翠翠与金

生双双抑郁而死，商生和杨采采青梅竹马相恋多年，战乱一起双双分离，十年之后相遇，采采已为人妻，two人唯抱恨终身而已。这三对情人在战乱中的遭遇从一个侧面反映了那个时代人民的苦难。元末乱世中豪强各霸一方，为夺取霸权而争战不休，法纪崩毁，像刘万户、李将军那样的军阀涂炭百姓，与盗匪没有差别。瞿佑不仅在以上爱情悲剧里控诉了他们的罪恶，而且在别的作品里运用寓言手法对他们的存在进行了揭露。《永州野庙记》的妖蟒强迫路人设奠，等于勒索买路钱，《申阳洞记》的妖猴占山为王，掳掠民间美女，《令狐生冥梦录》借冥府官吏贪赃枉法影指现实的贿赂公行，《修文舍人传》则用冥府的清廉反衬世间政治的败坏，这些作品都有讥刺现实的含义，不是简单的记录鬼怪精灵。

尤其值得注意的是《剪灯新话》对文人的描写。《水宫庆会录》的余善文为南海龙宫新殿撰写《上梁文》，南海龙王广利举行隆重的庆殿大会，东海广渊王的侍从赤鲜公见余善文在座，极为轻藐，想把余善文驱逐出席："今兹贵殿落成，特为三王而设斯会，虽江汉之长，川泽之君，咸不得预席，其礼可谓严矣。彼白衣而末坐者为何人斯？乃敢于此唐突也！"然而被他的主子呵斥，余善文因《上梁文》而得到格外的恩赐。广利王和广渊王礼贤文士，无奈世上赤鲜公太多，作者感慨极深。《华亭逢故人记》的全、贾二子豪放自负，依附钱鹤皋援助张士诚，兵败自杀，然而二人阴魂不散，碰见生前友人仍是侃侃而谈，不过豪放中透露出生不逢时的悲哀。《令狐生冥梦录》的令狐譔是一位刚直之士，见冥府也收受贿赂便作诗讽刺，冥府以诬蔑罪将令狐譔逮捕，令狐譔威武不屈，抗言申辩，指斥阎王说："威令所行，既前瞻而后仰；聪明所及，反小察而大遗。贫者入狱而受殃，富者转经而免罪。惟取伤弓

之鸟，每漏吞舟之鱼。赏罚之条，不宜如是。至如谍者，三生贱士，一介穷儒。左枝右梧，未免儿啼女哭；东涂西抹，不救命蹇时乖。偶以不平而鸣，遽获多言之咎！”多言获咎，这就是文字狱。不平则鸣的还有《永州野庙记》的毕应祥，他见妖蟒为害地方，跑到南岳祠去告了一状，而妖蟒赴地府反诬毕应祥，毕应祥把官司打到底，终于胜诉。《太虚司法传》的冯大异更是恃才傲物，得罪了牛鬼蛇神，被鬼魅俘虏，受尽凌辱，但他死不悔改，临死要家人多置纸笔在棺材里，死也要去告状，最后将为非作歹的诸鬼统统夷灭无遗。《修文舍人传》的夏颜，博学多闻，性气英迈，却因贫穷客死他方，他在世间不得施展抱负才华，到了冥间却受到重用，他称赞冥间人尽其才，“非若人间可以贿赂而通，可以门第而进，可以外貌而滥充，可以虚名而躐取也”。《剪灯新话》的文人已不再是花前月下的才子，更没有一举成名、光宗耀祖的福份，他们怀才不遇、愤世嫉俗，遭遇艰险，下场悲惨，只有在阎王地府那里或许有一点伸展的希望。这是元末明初文人景况的真实写照。《天台访隐录》是模仿《桃花源记》的作品，按作品中人物所说，故事发生在洪武七年。生活在动乱黑暗的东晋社会里的陶渊明希求有一个世外桃园，处在明朝定鼎之初的瞿佑也有一片乐土之想，可见瞿佑对朱元璋的政权是心存疑虑的。上舍老人追述南宋家国倾覆的情景感慨不已，制《金缕词》一阕曰：“梦觉黄粱熟。怪人间、曲吹别调，棋翻新局。一片残山并剩水，几度英雄争鹿！算到了谁荣谁辱？白发书生差耐久，向林间啸傲山间宿。耕绿野，饭黄犊。”王朝的兴衰更迭，如同曲吹别调，棋翻新局，与百姓有何关涉？书生管他干什么，不如啸傲山林，耕绿野，饭黄犊！

《剪灯新话》于洪武十一年成书后便抄传四方，很快就有刊本印行，瞿佑永乐十九年《重校剪灯新话后序》说，“是集为好事

者传之四方，抄写失真舛误颇多，或有锓版者，则又脱略弥甚”，可见在当时流传之快和影响之大。这部小说集的思想内容颇有讥刺当局的意味，正统七年(1442)，也就是瞿佑死后九年，国子监祭酒李时勉奏请禁毁《剪灯新话》："近有俗儒，假托怪异之事，饰以无根之言，如《剪灯新话》之类，不惟市井轻浮之徒争相诵习，至于经生儒士，多舍正学不讲，日夜记忆，以资谈论。若不严禁，恐邪说异端日新月盛，惑乱人心。"[1]这位李时勉曾因上疏谏事触怒了洪熙皇帝，挨打入狱，差一点被斩首，但是他一点也不宽容别人的言论，似乎己所不欲，必施于人。他指出《剪灯新话》的问题是邪说异端，惑乱人心，这个罪名在大兴文字狱的年代是十分可怕的，然而我们也不能不佩服李时勉嗅觉的敏锐，《剪灯新话》确实是明初文人郁愤之作，与时尚的温文尔雅的台阁体诗文极不协调。朝廷很可能采纳了李时勉的意见，致使《剪灯新话》绝少单本流行，明代后期被分篇收入各种文言小说选本和通俗类书中。

小说以文言为语言媒介，文中羼入大量诗词，这种文体在唐代传奇小说中已有萌芽，元代《娇红记》已见成形，到《剪灯新话》便宣告确立。《剪灯新话》虽然没有唐代传奇小说那样丰富的想象和纷呈的色彩，也没有唐代传奇小说那样大度、奔放、潇洒飘逸的气象，但它描绘了元末乱世的灰暗阴惨的景象，抒发了一代士人的苦闷和悲哀，它的思想艺术层次是在与他同时代的高濂的寓言体散文集《燕书》、《龙门子凝道记》，以及刘基的寓言体散文集《郁离子》等同一水平线上，是文人性格的小说。自《剪灯新

---

① 转引自王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》(增订本)第一编(上海古籍出版社，1981年)。

话》问世，效颦者蜂起，然而层次逐渐下降，又流入市俗了。

效颦者首先是李祯的《剪灯余话》。全书五卷二十一篇小说；前四卷每卷五篇作品，卷五仅一篇《贾云华还魂记》。按作者永乐十八年(1420)自序，《贾云华还魂记》写成七年后见到《剪灯新话》，因爱之而效之，捃摭谀闻，撰为二十篇，是为《剪灯余话》，仍取《贾云华还魂记》续于篇末。在篇数、体例方面亦与《剪灯新话》相同。李祯说他的《贾云华还魂记》是摹拟《柔柔传》，《柔柔传》未见，情节中谈到《娇红记》，其篇幅以及情调风格与《娇红记》很接近，反而与前四卷二十篇作品不太协调。《剪灯余话》在形式上摹拟《剪灯新话》，在精神上却是相去甚远。李祯没有瞿佑那种抑郁愤懑之情，却有粉饰太平、垂世立教之意，诚如张光启《剪灯余话序》说："公(李祯)学问该博，文章政事，大鸣于时。暇中因览钱塘瞿氏所述《剪灯新话》，公惜其措词美而风教少关，于是搜寻古今神异之事，人伦节义之实，著为诗文，纂集成卷，名曰《剪灯余话》，盖欲超乎瞿氏之所作也。"王英在《剪灯余话序》中也说，李祯对于世传的遗事、诙语、神怪之说是审而择之，言之泛滥无据者置之，事核而其言不诬，有关于世教者录之，"其间所述，若唐诸王之骄淫(《长安夜行录》)，谭妇之死节(《月夜弹琴记》)，赵鸾、琼奴之守义(《鸾鸾传》、《琼奴传》)，使人读之，有所惩劝；至于他篇之作，措词命意，开阖抑扬，亦多有可取者，此余之所以喜也"。与《剪灯新话》相比，《剪灯余话》的思想平庸得多，内容也单薄得多，在形式上却更喜欢加入诗词，象《田洙遇薛涛联句记》既然联句是题中之义，连篇累牍还可以说得过去，而《月夜弹琴记》写一位节妇，居然用大部分篇幅去集名人诗句，这就不能不说是炫耀才学了。他这种在小说中赘附诗词的偏向比瞿佑更为严重。

文言而赘附诗词的小说，孙楷第称之为“诗文小说”[①]。这种类型的小说自《剪灯余话》之后沉寂了五六十年，大约到了弘治年间才又振作起来。李祯是达官贵人，因作《剪灯余话》而遭到上层社会的攻击，据说“景泰间，韩都宪雍巡抚江西，以庐陵乡贤祀学宫，昌祺独以作《余话》不得入”[②]，道学家们的舆论压力使上层社会的文人对此文体不再敢问津，这种诗文小说遂成为下层文士的专利品。

从弘治到嘉靖、万历，传奇小说是时兴的文学样式，出现了一大批中篇和短篇的作品，其中有些作品一再被翻刻，被改头换面，被通俗类书所转载，现存的传奇小说的各种版本记录了当年传奇小说风行天下的盛况。《刘生觅莲记》是中篇传奇小说，写刘一春与孙碧莲的恋爱故事，其中有朋友送书给刘一春的一段描写：“（刘一春）闻扣门声，放之入。乃金友胜，因至书坊，觅得话本，特持与生观之。见《天缘奇遇》，鄙之曰：‘兽心狗行，丧尽天真，为此话本，其无后乎？’见《荔枝奇逢》及《怀春雅集》，留之。私念曰：‘男情女欲，何人无之？不意今者近出吾身，苟得遂此志，则风月谈中又增一本传奇，可笑也。’”这段文字告诉我们，传奇小说在书坊出售，是年轻士人喜欢的读物，《天缘奇遇》、《荔枝奇逢》以及《怀春雅集》三部作品成书在《刘生觅莲记》之前，这三部作品都是以单行本刊行的。中篇传奇小说现存单行刊本有《钟情丽集》，为弘治癸亥（十六年）刊本[③]，这是现在知道的明代中篇传奇小说的最早刊本。我把传奇小说的重振时间划定在弘治年间，即以此刊本为据。明代中叶这类单本刊行的中篇传奇小说应

---

① 孙楷第：《日本东京所见小说书目》卷六。

② 都穆：《都公谈纂》，转引自蒋瑞藻《小说考证》续编卷一。

③ 孙楷第：《日本东京所见小说书目》卷六。

当很普及，从《刘生觅莲记》的描写可知，现在十分罕见，那是因为后来各种小说集和通俗类书争相辑录，单行本反而渐渐湮没了。中篇传奇小说集现存有《风流十传》和《花阵绮言》两种。《风流十传》有日本东京大学东洋文化研究所藏万历刊本，名为"十传"而实为八种①，篇目为：

卷之一 《钟情丽集》

卷之二 《双双传》

卷之三 《三妙传》

卷之四 《天缘奇遇》

卷之五 《娇红传》

卷之六 《三奇传》（又名《寻芳雅集》）

卷之七 《融春集》

卷之八 《五金鱼传》

《花阵绮言》有郑振铎旧藏应心斋刊本②等，十二卷共七种小说：

卷一 《三奇合传》（即《三奇传》）

卷二、三 《花神三妙》（即《三妙传》）

卷四、五 《天缘奇遇》

卷六、七 《钟情丽集》

卷八 《娇红双美》（即《娇红传》）

卷九、十 《金谷怀春》（即《融春集》）

卷十一、十二 《觅莲雅集》（即《刘生觅莲记》）

通俗类书辑录有传奇小说的有《国色天香》、《绣谷春容》、《万锦情林》、《燕居笔记》等。所谓通俗类书，是指供庶民阅读的按文体

---

① 孙楷第：《日本东京所见小说书目》卷六。

② 北京图书馆：《西谛书目》，文物出版社，1963年。

分类的趣味性和知识性读物，版面分上下二层，其中一层辑录中篇传奇小说，另一层则为书翰、诗词、新话、琐记、笑林、谜语等等。上述四种均为明刊。《国色天香》初刻本未见，但据序署时为万历丁亥（十五年），该书辑录之中篇传奇小说有七种：

卷一　《龙会兰池录》

卷二、三　《刘生觅莲记》（又名《觅莲雅集》）

卷四　《寻芳雅集》

卷五　《双卿笔记》

卷六　《花神三妙传》（又名《三妙传》）

卷七、八　《天缘奇遇》

卷九、十　《钟情丽集》

《绣谷春容》与《国色天香》是同一时期的刊物①，辑录中篇传奇小说八种：

卷一　《吴生寻芳雅集》（即《寻芳雅集》）

卷二　《龙会兰池录》

卷三、四　《刘熙寰觅莲记》（即《刘生觅莲记》）

卷五　《申厚卿娇红记》（即《娇红记》）

卷六　《白潢源三妙传》（即《三妙传》）

卷七、八　《李生六一天缘》

卷九、十　《祁生天缘奇遇》（即《天缘奇遇》）

卷十一、十二　《辜生钟情丽集》（即《钟情丽集》）

《万锦情林》有万历二十六年刊本②，辑录中篇传奇小说七种：

---

① 说见大塚秀高：《明代后期文言小说刊行概况》（上）（台湾《书目季刊》第十九卷第二期）。

② 大塚秀高：《明代后期文言小说刊行概况》（上）（台湾《书目季刊》第十九卷第二期）。

卷一　《钟情丽集》

卷二　《三妙传锦》(即《三妙传》)

卷三　《觅莲记传》(即《刘生觅莲记》)

卷四　《浙湖三奇记》(即《寻芳雅集》)、《情义奇姻》

卷五　《天缘奇遇》

卷六　《传奇雅集》

《燕居笔记》较前三种稍晚，现知有三种版本：林近阳编《新刻增补全相燕居笔记》十卷本，冯梦龙编《增补批点图像燕居笔记》九卷下十三卷本，何大抡编《重刻增补燕居笔记》十卷本，三种版本所辑录的中篇传奇小说数量各不相同，但作品均未超出上述小说集和通俗类书所收作品范围。林本由福建建宁府建阳余泗泉萃庆堂刊行，何本为金陵书林李澄源刊行，大体相同内容的书籍在几地的书坊同时刊刻，可见这类书籍销路之畅。

上述中篇传奇小说的篇幅大约在一二万字之间，都属烟粉类，"语带烟花，气含脂粉，凿穴穿墙之期，越礼伤身之事"，风格蹈袭《娇红传》，也受到《剪灯新话》的影响，以文言叙事，缀以大量诗词，并间有秽语。对于这类小说，论者持批评的多，"其言固浅露易晓，既无唐贤之风标，又非瞿(佑)李(桢)之矜持，施之于文理粗通一知半解之人，乃适投其所好。流播既广，知之者众。乃至名公才子，亦谱其事为剧本矣。是以此等文字，以文艺言之，其价值固极微，若以文学史眼光观察，则其在某一期间某一社会有相当之地位，亦不必否认"①。这批评未免苛刻。这类作品不再表现人神恋和青楼恋，而是写门第相当的才子佳人，一般都是先通好，后结婚，中间历经曲折，作者对于才子佳人恋爱中的缠绵情

① 孙楷第：《日本东京所见小说书目》卷六。

态进行了细腻的描写。它们题材相类，但情节构思却各有特点，作者都着意于儿女私情的渲染，但对于故事的社会背景却仍有描写，战乱兵祸以及家庭变故常常是主人公悲欢离合的根源。比较一下受这类小说影响在清初出现的大批才子佳人小说，这类小说还没有明显的公式化毛病。叙事中羼入大量诗词，从小说的尺度来衡量固然是一个缺点，今人去读它，大多诗词都会略去不读，但是不要忘记这是明代中后期的小说，那时文学的宗主是诗文，以讲述某诗词的来源本事的"诗话"、"词话"比比皆是，这类"诗话"、"词话"与诗文小说很是接近，诗文夹杂符合当时人们的欣赏习惯，小说这样写，本身就是迎合一般读者的审美趣味。就是白话小说，在写景状物、描写人物肖像或引发某种感慨和议论的时候也常常使用诗词曲赋。这是一种历史的文化现象，不能简单的以优劣论之。

嘉靖、万历时期政治日益腐败，朝廷对于政治、经济、文化等各方面的控制渐趋削弱，统治松弛却为文学复兴创造了一个社会环境。这个时期，士人们敏感到明朝危机四伏，山雨欲来，既然于世事不能有所作为，一部分人便用放荡和颓废来寄托内心的空虚和苦闷，一时间淫风蔓延。中篇传奇小说受这种风气的影响，题材多写艳情。这些作品的格调不完全一样，《寻芳雅集》、《天缘奇遇》这类作品虽然是写才子佳人，但作者的趣味只在色情上，格调便比较低下。《寻芳雅集》的吴廷璋与娇鸾、娇凤姐妹先私合而后成婚，中间还与王家侍婢春英、秋蟾和侧室巫云有染，完全是一个浪荡的纨绔子弟。《天缘奇遇》的祁羽狄更是一个色情狂，先后与妙娘、山茶，徐氏和她的女儿文娥，廉氏三姊妹玉胜、丽贞、毓秀以及她们的侍婢桂红、素兰、小卿、潘英、东儿、道姑宗净、涵师，竹副使的妻子松娘、妾验红、女晓云以及侍婢金

钱、南薰等通情，最后功成名就，娶道芳为妻，娶丽贞、玉胜、晓云等十二人为姬妾，号曰“香台十二钗”，又收侍婢山茶、桂红等百余人，号曰“锦绣百花屏”。《天缘奇遇》是下层士人的梦想。这篇作品已有白话艳情小说诸如《桃花影》之类的影子。

在色情方面走得更远的中篇传奇小说还有《如意君传》和《痴婆子传》。《如意君传》写武则天与男宠薛敖曹的一段性爱生活，《金瓶梅词话》的一些描写方式受它的影响，《金瓶梅词话》的欣欣子《序》中提到《钟情丽集》、《怀春雅集》等，也提到《如意君传》，它的成书早于《金瓶梅词话》。《痴婆子传》写老妇上官阿娜追叙自己一生辛酸的性生活史。明代小说《东西晋演义》之杨尔曾《序》提到《痴婆子传》，可见它也是明代的作品。这两篇小说用文言叙述，但都没有插入诗词。《痴婆子传》以第一人称叙述，一位女子向人敞开自己一生最隐秘的感情生活，在古代小说中乃是独一无二的。以一个过来人的身份来忏悔过去，毫无保留地把过去见不得人的事情全倾倒出来，似乎是忏悔，也似乎是在抚摸自己被男性社会造成的身心上的疤痕，所以忏悔有之，不平也有之。这篇作品虽用文言，但风格朴实，不事夸张，不加渲染，毫不做作，是一篇耐人寻味的作品。

明代中后期的传奇小说以中篇为突出，影响也较大，短篇作品并非没有，但除了万历年间邵景詹的一本《觅灯因话》之外，再也没有个人的小说专集了。邵景詹所以题命《觅灯因话》，据他在《小引》中说，“盖灯已灭而复举，阅《新话》而因及”之故也。但《觅灯因话》实难与《剪灯新话》并肩，不仅道学气味浓厚，而且文字也拘泥呆滞。短篇传奇小说到此已是强弩之末了。

第七节 笔记体的传奇小说

唐代传奇小说蓬勃发展的同时，笔记小说和野史笔记也同时并行发展。笔记小说和野史笔记都是“笔记”类文体，大体都是随笔杂录，坚持实录原则，篇幅略近尺寸短书。笔记小说以记短小故事为主，略偏重于文学价值，野史笔记以记历史琐闻为主，间杂以考据辨证之类的文字，略偏重于史学价值。然而二者实难划出一条绝对的界限，一部集子属于笔记小说还是野史笔记，只能根据内容和文体的主要特征而定，性质绝对纯净单一的作品集是没有的。

为什么不沿用志人小说和志怪小说的概念，而改用笔记小说和野史笔记呢？志人小说和志怪小说是两汉魏晋南北朝时期的独特的文学现象。志人小说产生于“人伦鉴识”之学，是荐举征辟制度的产物，其代表作《世说新语》就是一部名士的教科书。唐代也有与科举相关的笔记小说，如《幽闲鼓吹》、《云溪友议》、《唐摭言》等。《幽闲鼓吹》共二十五篇，署张固撰，记录唐宣宗、懿宗、僖宗前后遗闻，多有关于科举事，如记苗晋卿发迹：

> 苗晋卿困于名场，一年似得复落第，春景暄妍，策蹇驴出都门，贳酒一壶，藉草而坐，醺醉而寐。久之既觉，有老父坐其旁，因揖叙。以余杯饮老父。愧谢曰：“郎君索悒，宁要知前事耶？”苗曰：“某应举已久，有一第分乎？”曰：“大有事，但更问。”苗曰：“某困于穷变，一郡宁可及乎？”曰：“更向上。”曰：“廉察乎？”曰：“更向上。”苗公乘酒猛问曰：“将相乎？”曰：“更向上。”苗公怒，全不信，因肆言曰：“将相向

上作天子乎?"老父曰:"天子真者即不得,假者即得。"苗都以为怪诞,揖之而去。后果至将相,及德宗升遐,摄冢宰三日。

唐代科举废止过去荐举的办法,改为士人自应考试的制度,为广大寒士进入仕途打开了大门。这篇文字与其说是记苗晋卿的一段神话般的经历,不如说是描绘了一般寒士的梦想。它的价值主要在文学方面。唐代以诗取士,范摅的《云溪友议》多记中唐至晚唐期间诗人的遗闻佚事,《四库全书总目》卷一百四十说:"六十五条中,诗话居十之七八,大抵与孟棨《本事诗》所未载,逸篇琐事,颇赖以传。"记叙中不乏铺张夸饰,基本上采用传奇小说笔法。《唐摭言》十五卷,五代王定保撰,主要记载唐代贡举制度以及相关的琐闻佚事,一方面可补史志之阙,另一方面也真实记录了名场上的风气,颇有传奇小说的意趣。在体例上学习《世说新语》的《隋唐嘉话》和《大唐新语》,以记录隋唐人的言行为主,刘𫗧《隋唐嘉话》主要记载隋朝至唐开元年间的轶闻,其中记唐太宗时代的事为多,刘肃《大唐新语》主要记载唐代大历以前的佚闻,仿《世说新语》分类,但分类名称与《世说新语》全然不同,叙事亦颇具首尾。这两部笔记小说都有意仿效《世说新语》,但都自觉不自觉地受到当时开始风行的传奇小说的影响,记事不能超越人事的表象完整而深得其神韵,又讲究辞藻华美,因而达不到《世说新语》简约玄澹、真致不穷的境界。

传奇小说从南北朝志怪小说发展而成,唐代初期记载神鬼灵怪的作品,如唐临的《冥报记》(成书大约在永徽四年)就带有从志怪小说到传奇小说的过渡性质,宗旨不单是宣扬神道,亦含有道德劝惩目的,作者自序说他追慕南朝齐王琰《冥祥记》等志怪小说的风旨,"亦思以劝人,辄录所闻,集为此记"。《冥祥记》征

明善恶，劝戒将来，尽管许多是讲佛教的因果报应之类的故事，但功用还是有关世教，与志怪小说为神道设教不同。已带有一些传奇小说的色彩。唐代后期传奇小说衰微，写神鬼灵怪的作品有复归志怪小说的倾向。成书在大中年间的张读《宣室志》就是这种创作倾向的代表作。与写神鬼的传奇小说相比，它每篇的篇幅大大缩小，文字也要简约一些，略近于南北朝志怪小说；与志怪小说相比，它每篇的篇幅又略嫌长些，许多篇的故事都有曲折的情节和细腻的描写，更重要的是它的精神显然与志怪小说不同，例如《荥阳郑德懋》写人鬼恋，把郑生与崔女的情爱描叙得甜蜜缠绵，为烘托这一段艳情还把环境写得极其华美，那亮丽的场面可与《游仙窟》、《柳毅传》媲美。然而郑生为女鬼所缠，短命而死。作品不单纯是记一件有关鬼的异闻，其中别有寓含，至少，"尤物"之论是清楚的，张生碰到莺莺，因悔过而侥幸避免了严重后果，郑生碰到崔女（与莺莺同姓）就没有好运气了。作者写崔女"姿色甚艳，目所未见"，又"善弹箜篌，曲词新异"，色艺俱佳，又温柔多情，这些描写都是有所意指的。又如《三狐争治病》写裴君爱子病重求术士治病，先后召来三位道士，爱子病未愈，而三人互指为妖狐，由诟辱转至斗殴，闹得家反宅乱，天黑才安静下来，开门一看，只见三只苟延残喘的狐狸躺在地上。三只妖狐死了，爱子的病不久就痊愈了。此篇亦颇有寓言意味，家有内忧，盲目求助于外援，所求非人则酿成更大的祸患。《中秋夜联句》、《谢翱遇鬼诗》都是写鬼魅吟诗，前者是三鬼联句，场面写得意趣盎然，后者是人鬼唱和，境界绮丽而缥渺，情感惆怅而幽深。前者与牛僧孺《玄怪录》之《元无有》相类，但写得更有生活气息，后者与沈亚之《异梦录》相类，但写得更富于情感。《宣室志》的许多作品与传奇小说没有多大差别，可见在唐代写鬼记神而不受传奇小说

的影响，完全是不可能的事情。

志人小说有人伦鉴识的功用，志怪小说有证神道不诬的目的，这两个因素在唐代笔记小说和野史笔记中不能说完全没有，但都极为稀薄，极为次要，史料的价值，审美的价值是它们生命价值的主要内容。一个时代有一个时代的文学，因为文学不能离开它所属的那个时代的物质环境和精神环境，人类认识能力的状况，社会习尚和时代精神都会给文学打上鲜明的时代烙印。唐代人摹仿《世说新语》写志人，摹仿《搜神记》、《博物志》写志怪，从意旨到文风与六朝志怪小说和志人小说都相去甚远，譬如成年人去画儿童画，或者有些形似，但决无儿童画稚拙真趣，所以我们把唐人的这类作品不再称做志怪小说和志人小说，而统称为笔记文，记故事的叫笔记小说，记言行或考据辨证的叫野史笔记。

唐代笔记小说辑录在《太平广记》中。《太平广记》成书于北宋太平兴国年间，五百卷，收集自汉代至宋初的古小说、传奇小说的笔记小说，引用书达四百七十五种。其中包括唐代笔记小说。笔记小说沿着复古主义的路线前进，路子越来越窄，艺术上越来越没有出息。宋、元、明三代，笔记小说的数量十分可观，但值得一读的作品却是寥寥无几。南宋还有两部笔记小说的专集《夷坚志》和《类说》，元明两代连这样规模的专集也没有了。《夷坚志》是洪迈晚年的著作，所记以神仙鬼怪为主，间以宋人的佚事异闻，如阮元所概括，"书中神怪荒诞之谈居其大半，然而遗文轶事可资考镜者，亦往往杂出于其间"①。曾慥编辑的《类说》六十卷，从二百五十种书中选录而成。明末詹詹外史（冯梦龙？）所

---

① 阮元：《揅经室外集》卷三。

编《情史》选录历代笔记小说中有关情爱的故事，其中包含明人的笔记小说。除这几种专集外，一些笔记小说还散见于各种野史笔记中，如《齐东野语》、《东京梦华录》、《梦粱录》、《南村辍耕录》、《西湖游览志》、《池北偶谈》等等。总览宋元明三代笔记小说，单论文学价值实在不好恭维，正如清人冯喜赓所评论："窃笑古人书，隐怪皆能传。中不寓讽刺，意短情不宣。览者既终卷，浑不知针砭。"[1]这个批评从文学的角度讲很是中肯，那些挤干了情感和个性意识的、为记录而记录的叙事文字，也许可补史之阙，但不是可供欣赏的好文学。

传奇小说的通俗化，笔记小说的杂录琐记倾向，整个文言小说在明末已走到山穷水尽的地步。与此同时，白话小说却蒸蒸日上，发展到明末，话本小说有"三言"(《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》)、"二拍"(《拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》)和"一型"(《型世言》)[2]，章回小说有"四大奇书"(《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》)，正处在高峰时期。文言小说的尴尬局面延续到清初终于被蒲松龄的《聊斋志异》所打破。

蒲松龄生于明崇祯十三年(1640)，四岁时明朝覆亡。他出身在山东淄川(今淄博市)一个寒微的诗书家庭，少年时已显示文学才华，但科举屡试不第，当过幕宾，一生主要在缙绅家里设帐教书，《聊斋志异》是他一生最主要的著作。《聊斋志异》现存有作者手稿本残本和几种早期抄本，乾隆年间有刻本行世，现在通行本为十二卷，张友鹤辑校的会校会注会评本(上海古籍出版社，

---

① 冯喜赓：《〈聊斋志异〉题辞》，见张友鹤辑校《聊斋志异》会校会注会评本，上海古籍出版社，1978年新1版。

② 关于《型世言》，参见陈庆浩：《一部佚失了四百多年的短篇小说集〈型世言〉的发现和研究》，台湾中央研究院中国文哲研究所《型世言》影印本《导言》，1992年。

1978年新一版)收有491篇作品，朱其铠主编的新注本(人民文学出版社，1989年)收有494篇作品。将近五百篇的《聊斋志异》的表面特征是笔记小说集。从篇幅上看，长的作品有数千言，短的则不足一百字，短篇如卷二《海大鱼》，卷四《龙无目》、《头滚》、《蛙曲》，卷五《狮子》、《钱流》、《龙肉》，卷六《阎罗》，卷七《梓潼令》，卷八《鞠乐如》，卷九《澄俗》、《元宝》、《蛤》，卷十一《蚰蜒》，卷十二《车夫》、《土化兔》等等，更短的如卷七《赤字》只有二十五字。五百篇作品中有相当一部分是杂录琐记，是不折不扣的笔记小说。卷三《五羖大夫》和卷四《小猎犬》，与王士祯的野史笔记《池北偶谈》卷二十六"谈异七"《五羖大夫》和《小猎犬》大同小异，都是记录见闻的残丛小语式文字，就是一个例证。篇幅较长者，大多仿效传记文，开头介绍传主姓氏籍贯，中间叙事，篇末缀以"异史氏曰"，文章体式似乎蹈袭司马迁《史记》之传记文。这种体式的作品，大约有一百九十五篇，约占全书的百分之四十。所以《聊斋志异》有"史家列传体"之称①。

然而《聊斋志异》的主体部分却不是笔记小说，或者说它有笔记小说之形，而无笔记小说之神。笔记小说的灵魂在于实录，因为实录，它才具有补充史传记载之空缺的价值。故事所带来的可读性只是附属性的；如果追求故事效果而牺牲事物个别的真实性，把本末倒置过来，那么作为笔记小说，它就失去了原来的灵魂，它就变质了。《聊斋志异》主体部分的作品已不再拘泥于事物个别的真实，为了追求故事性，为了通过故事表达作者的某种人生理想和美的追求，作者对待事物的原型就象雕塑家对待他面前的一堆泥、一块花岗石一样，可以凭借想象、随心所欲地捏

① 冯镇峦：《读聊斋杂说》。

弄和雕琢。《聊斋志异》卷二《林四娘》与王士祯《池北偶谈》卷二十一"谈异二"《林四娘》都是写康熙年间陈宝钥在青州道佥事任上与林四娘鬼魂的一段故事，题材完全相同。王士祯与蒲松龄是同时的人，又同是山东人，蒲松龄曾将《聊斋志异》呈给王士祯审阅，关于林四娘的事在山东青州一带盛传，他们两人都得自耳闻。比较两篇作品，王士祯所作比较接近传说的原始形态，也就是说王士祯之作比较忠实的记录了传闻，是合乎标准的笔记小说，而蒲松龄对素材的情节进行了改造和虚拟，赋予这个传说以深刻的丰富的意蕴。两篇之不同有三点：第一，王士祯写林四娘在明衡王宫中"宠绝伦辈"，不幸早死，死在明朝覆亡之前。林四娘既然生前恩宠无比，又非亡国而死，她的死就有偶然性，不含有社会悲剧的性质。蒲松龄写林四娘仅衡王府宫人，特别写她还是处女，暗示她生前在宫中不曾得宠，而她又在王朝倾覆中遭难而死，因此她的死是双重的悲剧，青春被森严的王宫所幽闭扼杀，弱女子却承担亡国的苦难。第二，王士祯写林四娘与陈宝钥仅友谊而已，蒲松龄却把林四娘与陈宝钥的关系写成爱情，唯此才能表现林四娘生前的青春寂寞，生前的遗憾在死后得到补偿，这是志怪小说"人鬼恋"类型中常见的母题。陈宝钥是作者同时代的人，而且是山东青州的地方官，蒲松龄写他与林四娘燕昵狎亵，笔触极其细腻，不可能是传说的本来面目。第三，王士祯写林四娘鬼魂出现，只是"犹恋故墟"而已，蒲松龄写林四娘鬼魂留居陈府由一年延至三年，一是要了结生前的情怨，二是要排遣郁积心中的亡国之恨。有人说蒲松龄在《林四娘》中寄托了民族感情，有反满思想，这种说法未免有点刻意求深，明初的汉族文人在他们的作品中也有城郭犹在王朝非的感慨，士人从一个旧王朝到新王朝常会有一种黍离之悲，似不能拔高到民族思想的高度。总

之，蒲松龄笔下的林四娘是一位意绪风流的悲剧形象，大不同于王士祯记录的一般鬼魂。蒲松龄牺牲了事物个别存在的真实，却表达了一种普遍的真理，从而获得了更高品位的真实。

蒲松龄把《聊斋志异》书稿送给王士祯观览，王士祯题诗云："姑妄言之妄听之，豆棚瓜架雨如丝。料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱时。"[①]意指此书只是豆棚瓜架下俗人的闲话，笔记小说虽然也是小道，但寓劝戒，广见闻，可资考证，还可以附属于史部或子部，而这种豆棚闲话诬谩失真，恐怕难登大雅之堂，王士祯的题诗颇有轻视的意思。后来纪昀对《聊斋志异》的批评就很明确了，纪昀认为象《聊斋志异》这样的笔记体，"既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点"[②]，而《聊斋志异》竟随意装点，即流为传奇小说，所以他认为《聊斋志异》是一书而兼二体（笔记小说和传奇小说）。冯镇峦不同意纪昀的看法，他认为"聊斋以传记体（传奇小说体）叙小说（'古小说'），仿史汉遗法，一书兼二体，弊实有之，然非此精神不出，所以通人爱之，俗人亦爱之，竟传矣"[③]。冯镇峦的意思是蒲松龄用传奇小说的方法写笔记小说，这触及到《聊斋志异》的本质，但我以为如其说《聊斋志异》用传奇小说的方法，不如说是用笔记小说文体写传奇小说，所以不妨换一种表述方式，说《聊斋志异》是笔记体传奇小说。

蒲松龄说他"才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编"[④]。在血缘关系上《聊斋志异》是《搜神记》的后裔，《聊斋志异》继承了志怪传统，记叙的都是神鬼花妖狐魅。

---

① 见张友鹤辑校：《聊斋志异》会校会注会评本卷前"各本序跋题辞"。
② 转引自盛时彦：《姑妄听之跋》。
③ 冯镇峦：《读聊斋杂说》。
④ 蒲松龄：《聊斋自志》。

但《聊斋志异》的继承是创造性的继承，干宝记鬼神是证明神道不诬，蒲松龄记鬼神是抒发自己胸中的郁愤，即所谓借他人的酒杯来浇自己心中的块垒。蒲松龄一生困于场屋，饱受压抑之苦，他写了一篇新的离魂记《叶生》(《聊斋志异》卷一)，这离魂不是为了去会情人，而是一位落第的士人去回报赏识自己才能的知音。蒲松龄在篇末有一段激昂悲怆的议论："魂从知己，竟忘死耶？闻者疑之，余深信焉。同心倩女，至离枕上之魂；千里良朋，犹识梦中之路。而况茧丝蝇迹，呕学士之心肝；流水高山，通我曹之性命者哉！嗟呼！遇合难期，遭逢不偶。行踪落落，对影长愁；傲骨嶙嶙，搔头自爱。叹面目之酸涩，来鬼物之揶揄。频居康了之中，则须发之条条可丑；一落孙山之外，则文章之处处皆疵。古今痛哭之人，卞和惟尔；颠倒逸群之物，伯乐伊谁？抱刺于怀，三年灭字；侧身以望，四海无家。人生世上，只须合眼放步，以听造物之低昂而已。天下之昂藏沦落如叶生其人者，亦复不少，顾安得令威复来而生死从之也哉？噫！"在科举时代，士子的命运掌握在考官手里，而考官多半既贪婪又无目，任你才华再高，学问再大，只要考官看不上你，你的才华学问一文不值。像《叶生》中识得才华学问的县令丁乘鹤者，天下有几人！叶生死后魂从丁乘鹤，辅教其子科举成名，以报答知遇之恩，故事荒诞，但却真实地表达了科举制度压迫下士人愤懑的心情。《搜神记》的某些作品在客观上也不同程度反映了当时人们的愿望和要求，但总体上却表现着神秘主义和自然主义的倾向，《聊斋志异》的故事同样荒诞神奇，但是大多数故事内里都蕴藏着真实的情感和真实的道理，它是深深植根在现实生活土壤中的自觉的浪漫主义。

如果着眼于文学浪漫主义的历史联系，《聊斋志异》是对唐代传奇小说和明初《剪灯新话》的继承和发展。唐代传奇小说多

写艳情，潇洒风流的才子，柔媚飘逸的佳人，或欢会于幽雅的仙窟，或谈情于富丽的华屋，展示的是梦幻般的爱情，情感丰富而奔放，色彩绚丽而明亮，然而多少有点流入轻俗。这是唐代官场中士人的情感世界。白居易《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》云："忆昔嬉游伴，多陪欢宴场，寓居同永乐，幽会共平康。……时世高梳髻，风流澹作妆。……名情推阿轨，巧语许秋娘。风暖春江暮，星回夜未央。……结伴归深院，分头入洞房。……留宿争牵袖，贪眠各占床。……索镜收花钿，邀人解夹裆。暗娇妆靥笑，私语口脂香。"唐代传奇小说就是产生在这种酒色征逐的生活氛围中。《剪灯新话》多写乱世中的爱情悲剧和士人被压抑的苦闷，情感是抑郁的，色调是灰暗的，深沉、厚重，但却缺乏理想的光照。《聊斋志异》的视野较唐代和明初传奇小说要广阔得多，官僚政治、科举制度、伦理关系、爱情婚姻等等都在它的题材范围之内。它写爱情已经不是唐代传奇小说猎艳式的爱情，张鹭之于十娘，郑生之于任氏，张生之于莺莺，韩翊之于柳氏，李益之于霍小玉，等等，都是贵族公子被女子容貌吸引，她们姿容娇艳，在男主人公眼里不过是美丽的花，供他欣赏而已。艳遇大概是贵族"沙龙"里最吸引人的话题，某人遇见一位绝色的女子，如何勾搭，相处如何甜蜜，分别如何痛苦，甚至感叹再也不曾遇到这样中意的美人了……如此便是一篇传奇。其中表现了一些真情的，就是能够传世的作品。《聊斋志异》主要写平民百姓小儿女的爱情，不像唐代传奇小说那样，男子对女子具有居高临下的地位，相反，在《聊斋志异》的许多作品中男子的家庭较女子贫寒，恰恰是女子冲破了许多障碍，才使得爱情圆满。在爱情面前男女平等，这是十分可贵的民主思想。此外，蒲松龄在作品中还提出一个爱情的思想基础问题，青年男女被对方的容貌所吸

引而萌发情爱，是很自然的，但蒲松龄认为这还不够，只有男女成为“知己”了，才能算是真正的爱情。卷三《连城》写史孝廉的女儿连城将自己所刺的《倦绣图》征求当地青年题咏，想从题咏中挑选自己未来的丈夫，题咏上来，她选中乔生。但乔生家庭贫寒，连城的父亲不同意连城的选择，却把连城许配给有钱的王家。连城暗地资助乔生读书，乔生十分感动：“连城，我知己也！”不久连城得了重病，需要一钱男子胸脯上的肉做药，那未来的王家夫婿拒绝割肉，并嘲笑了连城的父亲，没有办法，连城的父亲通告乡里：谁割肉就把连城嫁给谁。乔生慨然割肉，连城病愈。然而王家却不允许连城嫁给乔生，诉讼官府，连城的父亲只好请乔生来家，说明苦衷，赠给乔生一千两银子，要他放弃与连城结婚，乔生愤然拒收赠银：“仆所以不爱肤肉者，聊以报知己耳，岂货肉哉？”连城托人向乔生致意，乔生说：“士为知己者死，不以色也。诚恐连城未必真知我，但得真知我，不谐何害？”并且约定，如果连城真为知己，下次见面当开颜一笑。数天后两人相遇，连城“秋波转顾，启齿嫣然”，乔生大喜：“连城真知我者！”后来王家逼婚，连城旧病复发，医治无效死去，乔生去临吊，一痛而绝。两人得阴府帮助得以还魂，这样死去活来，王家仍不罢休，又贿赂官府把连城强娶到家，连城在王家悬梁自尽，王家只好将奄奄待毙的连城送还娘家，最后连城与乔生终成眷属。再如卷十《瑞云》写的也是一对“知己”，不过瑞云不是闺阁小姐，而是烟花女子，她色艺双全，她向鸨母提出一个条件，初次陪客过夜，这客必须由她选择。上门的富商贵介她都看不上眼，唯看中了贺生，但贺生不是富人，拿不出嫖金，仅止与瑞云见面叙谈而已。不久瑞云额上被人点上黑斑，黑斑漫延至脸上，丑状类鬼。贺生闻讯，变卖家业把瑞云赎出，娶她为妻。人们都笑话他，瑞云也要求只做妾媵，贺生说：“人

生所重者知己：卿盛时犹能知我，我岂以衰故忘卿哉！”作者为这对情人安排了一个美丽的结局，原来瑞云脸上的黑斑是法术所致，施法术者看到贺生娶回瑞云，便恢复了瑞云往昔的光彩。这两个故事在现实中都必然是悲剧结局，连城坚持自己的爱情选择只有一死了之，而瑞云则不能不和她的青楼姐妹一样出卖肉体，作者使用虚幻的笔法制造了一个大团圆的结局，这个结局当然只是一个梦想。但这不是廉价的大团圆，因为作者关注的不只是一个结局，作者通过这生生死死和神话般的奇迹来表现这两对情人的纯洁、真挚而至死不渝的爱情，通过这虚幻的情节揭示出存在于人类感情中闪光的崇高的东西，使读者在虚伪的黑暗的礼教社会里看到一线光明。

《聊斋志异》用文言叙事。文言描摹人物对话是很难出个性的，实际生活中人们用口语对话，文言固然精炼，但离口语很远，是书面语言，要逼肖人物个性口吻是非常困难的。《聊斋志异》运用文言写人物对话，可以说达到了出神入化的境界。卷二《婴宁》描叙王生与婴宁第一次相遇，两人都在郊外踏春，婴宁拈梅花一枝与婢女同行，王生被婴宁的丰姿所打动，竟至注目不移，婴宁从王生身边走过时对婢女说：“个儿郎目灼灼似贼！”掷花地上，笑语而去。“目灼灼似贼”，把王生的情态活脱而出，这话似有谴责，但谴责又何须笑说，与掷花地上的动作联系起来，分明含情脉脉。婴宁小姐身份，不宜与陌生男子对话，乃佯对婢女议论，实际上是说给王生听的，这种表达方式本身就是不言之言，更增加了她话中的情感分量。同样是写少女形容情人的目光，卷十一《织成》又是一种写法。柳生在洞庭湖醉倒在船上曾咬过织成的翠袜，柳生当时醉眼朦胧，仅识织成的翠袜而不能牢记织成的面貌，后来见到着翠袜的织成，被织成的美丽所倾倒，有似曾相识

之感，凝视织成良久，织成说："眈眈注目，生平所未见耶？"一语点醒了柳生，同时又传达了亲昵之情。从这说话中可以看到织成的娇媚的神态。卷五《荷花三娘子》写宗生在田野撞见狐女与人野合，便上前调笑，动手动脚，狐女笑说："腐秀才！要如何便如何耳，狂探何为？"妩媚而妖冶，不是一般闺阁少女所能说得出的。这狐女原来要迷惑宗生，吸取他的精气以修炼成仙，她这话颇有挑逗性，那口吻与婴宁、织成差别极远。《聊斋志异》把文言的表现能力发挥到极致，蒲松龄不仅吸收了《史记》史传文和唐代传奇小说这一类叙事文体的文字经验，而且还从明代中期以后归有光、张岱等人的散文中吸取营养，并且不断把新鲜活泼的口语、俗谚等审慎而巧妙的吸收进他的文言中来，蒲松龄堪称中国文言大师。周作人说："教我懂文言，并略知文言的趣味者，实在是这《聊斋》，并非什么经书或是古文读本。"[①]文言这种古老的已趋僵化的书面语言形式，竟在《聊斋志异》中重新获得了青春！

蒲松龄继承文言叙事传统，同时又非常关注通俗文化，十分注意向白话小说学习。《聊斋志异》的文体主要承袭传记文，但叙事的方式却也借鉴白话小说，最突出的表现是一些作品的开头颇类话本小说的"入话"，还有一些作品在叙述当中插入诠释和评论，这两种方式都不属于史传、传奇小说和笔记小说的传统。话本小说的开头都有一个"入话"，关于"入话"的来源、作用、类型及其演变，下章将要讨论，这里暂且说明一点，"入话"可以是一首诗或若干首诗，可以是一个故事或几个故事，也可以是一段与正话主题有关的议论。前两种情形较为常见，后一种情形在凌濛初的作品中可以看到，如《拍案惊奇》卷十八、卷十九，《二刻拍

① 周作人：《小说的回忆》，见钟叔河编《知堂书话》，岳麓书社，1986年。

案惊奇》卷三十七等等，这种以议论作“入话”的方式，则是陆人龙的《型世言》四十篇作品的通例，它每篇开头先引一首诗，然后议论，议论中或引证事例，但总体是议论。《聊斋志异》卷四《念秧》写江湖骗术，作者把通常缀于篇末的“异史氏曰”列在篇首，这段议论就相当话本小说的“入话”。卷二《水莽草》开头介绍水莽草和水莽鬼的一段说明文字，卷十《五通》开头解释南方“五通”神，卷十一《晚霞》介绍吴越斗龙舟的风俗，卷十一《织成》开头讲述洞庭湖水神借舟，卷十一《张氏妇》开头议论大兵为害甚于盗贼，等等，都有“入话”的性质，这种结构方式是对文言小说结构模式的突破。话本小说在叙述中常常插入作者的诠释和评论，这种叙事方式产生于“说话”伎艺，文言小说的议论一般都模仿《史记》“太史公曰”放在篇末，很少有中断情节由作者出来讲话的，《聊斋志异》却不拘一格，有时也采用话本小说的这种方式，例子很多，这里就不必一一例举了。

《聊斋志异》传世以后影响极大，效颦者纷如牛毛。模仿有正负两种情况，负面的模仿就是反其道而行之，反对虚构，复古到“古小说”，最有代表性、水平也最高的是纪昀的《阅微草堂笔记》；正面的模仿是邯郸学步，亦步亦趋，如长白浩歌子的《萤窗异草》等等。《聊斋志异》是文言小说艺术的顶峰，同时也是文言小说的绝响。

第5章

话本小说

"话本",鲁迅指为说话人凭依的底本:"说话之事,虽在说话人各运匠心,随时生发,而仍有底本以作凭依,是为'话本'。"[①]这个定义已被一些文学史、小说史和有关论著所接受并普遍使用,似乎已不成问题。但这个定义尚有可疑之处,需要进一步研究和讨论。叶德均《读明代传奇文七种》[②] 引《刘生觅莲记》之文指出,明代的人称传奇小说《天缘奇遇》、《荔枝奇逢》、《怀春雅集》为"话本",可见明代人所谓"话本"兼指传奇体,"近人泥于成见,以为话本只限口语一类,似有所偏"。增田涉对"话本"的定义作了更深入的探索,他在《论"话本"一词的定义》[③] 一文中引述宋明文献中有关"话本"的例文二十多条,证明那时人们所谓"话本"决无"说话人的底本"的意思。王秋桂《〈论"话本"一词的定义〉校后记》[④] 则从说书的实际情形来支持增田涉的论点,同时又指出增田涉认为"话本"仅限于指"抽象语"的故事也有不妥,"话本"也用来指"故事本子"。

明代所谓"话本"还不是一个专有名词,它有一个范围,"话本"的"话",即"说话"的"话",孙楷第解释说:

---

① 鲁迅:《中国小说史略》第十二篇。
② 叶德均:《戏曲小说丛考》卷中,中华书局,1979年。
③ 载《中国古典小说研究专集》(三),台湾联经出版事业公司,1981年。
④ 同上。

宋灌园耐得翁《都城纪胜》,吴自牧《梦粱录》,记当时伎艺有"说话"。以故事敷演说唱,即后来之"说书"。曰"说话",曰"说书",古今名称不同,其事一也。然"说书"之义甚明。"说话"今不通行,宜有解释。今按话有排调假谲意。释慧琳《一切经音义》卷七十:"话,胡快反。《广雅》:话,调也。谓调戏也。《声类》:话,讹言也。"王念孙《广雅疏证》卷四上谓:话与憩音义同。引哀公二十四年《左传》:是憩言也。服虔注云:"憩伪不信言也。"凡事之属于传说不尽可信,或寓言譬况以资戏谑者,谓之话。取此流传故事敷衍说唱之,谓之说话。[①]

"凡事之属于传说不尽可信,或寓言譬况以资戏谑者,谓之话",简而言之,"话"就是指"流传故事"。从明代文献看,"话本"一词都与故事有关,外延不十分确定,至少有以下三种含义。

1. 传奇小说:

"(刘一春)闻扣门声,放之入。乃金友胜,因至书坊,觅得话本,特持与生观之。见《天缘奇遇》,鄙之曰:"兽心狗行,丧尽天真,为此话本,其无后乎?"见《荔枝奇逢》及《怀春雅集》,留之。(《刘生觅莲记》)

2. "抽象语"的故事:

"如今待小子再宣一段话本,叫做'包龙图智赚合同文'。你道这话本出在那里?"(《拍案惊奇》卷三十三《张员外义抚螟蛉子,包龙图智赚合同文》)

"而今说一个做夫妻的被拆散了,死后精灵还归一处,到底不磨灭的话本。"(《二刻拍案惊奇》卷六《李将军错认

① 孙楷第:《沧州集·卷一·说话考》,中华书局,1965年。

舅，刘氏女诡从夫》）

3. 白话故事本子：

“按南宋供奉局，有说话人，如今说书之流。其文必通俗，其作者莫可考。泥马倦勤，以太上享天下之养，仁寿清暇，喜阅话本，命内珰日进一帙，当意，则以金钱厚酬。”（《古今小说叙》）

第一种指文言的故事书，第三种指白话的故事本子，它们都是指供人阅读的故事本子，已接近今天指称的“小说”。

“话本”不是“说话人的底本”，但据第三种含义，它毕竟与“说话”有关。本文所谓“话本小说”就是指源于“说话”伎艺并且仍然保持着“说话”的叙事方式的小说，主要指白话短篇小说。白话长篇小说也是从“说话”演变而成，叙事方式也受“说话”伎艺的深刻影响，但相对“说话”体制的短篇，它距离口传文学更远，并且形成自己独特的章回体式，因此把它从“话本小说”分离出来，叫做章回小说。这样，自唐代以后，中国小说的分体就有传奇小说、笔记小说、话本小说和章回小说四种。这样分类不至于离实际太远吧。

第一节　“说话”与“俗讲”

话本小说的本源是“说话”，“说话”源于说故事，说故事可谓源远流长。劳动之余休息时说故事就是一种很好的消遣手段。刘向《列女传》记载周代妇女妊娠期听瞽人“诵诗，道正事”[①]，这

---

① 《列女传》第一卷《母仪传》“周室三母”条。

"道正事"自然是讲说礼教内容的事，但方式是说唱，可能带有故事性，这是寓胎教于娱乐之中。秦汉有一些关于俳优侏儒的记载，俳优侏儒是王公贵族的帮闲，他们的职业就是给王公贵族消闲解闷，服务的方式之一就是说故事讲笑话，有些故事笑话中亦不乏劝讽之意。魏晋南北朝时期王公贵族也说故事讲笑话以自娱，《三国志》裴注有记载说曹植曾"诵俳优小说数千言"[①]，这种风气在隋唐更盛，《太平广记》卷二四八引隋代侯白《启颜录》说："侯白在散官，隶属杨素。（杨素）爱其能剧谈，每上番日，即令谈戏弄，或从旦至晚始得归。才出省门，即逢素子玄感，乃云：'侯秀才可以玄感说一个好话。'白被留连不获已，乃云：'有一大虫欲向野中觅肉'云云。"这一条记下了侯白"说一个好话"开头的一句话，证明确凿是说故事，唐代关于王公贵族听说故事的记载，如郭湜《高力士外传》所记唐玄宗晚年在宫中听"转变说话"，元稹《元氏长庆集》卷十《酬白学士诗》、"光阴听话移"自注："尝于新昌宅说《一枝花》话。自寅至巳，犹未毕词。"文献记载宋代"说话"伎艺颇详，但宋以前是否已有"说话"这门伎艺，却无只字记载，但王公贵族圈子里的说故事不可能与民间相类娱乐活动隔绝，前者必定受后者的影响，并从后者中汲取营养，所以它的存在从一个侧面反映着民间说故事的盛行，这种自发的说故事在何时成为一门职业性的伎艺，则有待于新的资料发现来解决。

汉魏以来，佛教兴盛。佛徒为要宣扬教义，扩大影响，与儒、道争取信徒，经常公开设讲坛宣讲佛经。日本高僧圆仁《入唐求法巡礼行记》记载了唐会昌年间寺院讲经的情形：

左街四处，此资圣寺、云花寺赐紫大德海岸法师讲《花

① 《三国志》《魏志》卷二十一《王粲传》裴松之注引《魏略》。

严经》，保寿寺令左街僧录三教讲论赐紫引驾大德体虚法师讲《法花经》；菩提寺令昭福寺内供奉三教讲论大德齐高法师讲《涅槃经》；景公寺令光影法师讲。

右街三处：会昌寺令内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文溆法师讲《法花经》。城中俗讲，此法师为第一。惠日寺、崇福寺讲法师未得其名。

又敕开讲道教。

从太和九年以来废讲，今上新开，正月十五日起首至二月十五日罢。

九月一日敕两街诸寺开俗讲。

会昌二年正月一日……讲寺开俗讲。

五月奉敕开俗讲，两街各五座。

听讲的有各阶层的人民，其中也包括广大民众，为了争取庶民，讲经有时采取民众喜闻乐见的形式，吸收民间说唱方式，称做“俗讲”。俗讲有两种：一种讲的时候要唱经文，讲前和讲后均唱歌，叫押座文，唱经过程中穿插白文解释；一种讲的时候不唱经文，仅唱经题，有选择的讲唱经中的故事。后一种俗讲的重点已不在经文，而转移到故事方面，它先是讲佛经中的故事，后来发展到从教外的书史文传中选择故事。[①] 唐代俗讲的话本叫做“变文”。敦煌石室所藏《八相变》的原有标题即为《八相变》，《目连变文》也是原有标题，唐末诗人吉师老有《看蜀女转昭君变》诗，也是称俗讲话本为“变”。“变”是奇异非常之意，《白虎通》第四卷《灾变篇》说：“变者何谓？变者非常也。”《文选》第二卷张衡《西京

① 关于俗讲，参见孙楷第：《沧州集》（中华书局，1965 年），卷一《唐代俗讲轨范与其本之体裁》。

赋》"尽变态乎其中"，有薛综注云："变，奇也。""变态"相对"常态"，这个词现在仍然通用。"变文得名，当由于其文述佛诸菩萨神变及经中所载变异之事，亦犹唐人撰小说，后人因其所载者是新奇之事而目其文曰传奇；元明人作戏曲，时人因其所谱者是新奇之事而目其词曰传奇也"[①]。

俗讲是佛教与民间说唱文学结合的产物。据圆仁《入唐求法巡礼行记》，俗讲因皇帝的提倡而大盛于世。俗讲对于佛教向下层百姓传播起了很大作用，广大没有多少文化的庶民而略知佛教教义之一二者，多半是从俗讲中获得的。俗讲另一方面又推动了说唱文学的发展，对于"说话"伎艺产生尤为深刻的影响。宋代"说话"四大家数"说经"一家与俗讲有着直接的承传关系。

唐代的"俗讲"没有职业化。圆仁提到的文溆和尚为"俗讲"第一人，但文溆毕竟是一位法师，"俗讲"不是他的全部功课，他更不是专业的艺人。当时"俗讲"没有专门的场所，或在寺院举行，或在客厅举行，或在街头举行，《李娃传》写荥阳生落魄后参加街头的竞唱，说明街头可以举行多种形态的娱乐活动。

"说话"伎艺在宋代是职业化的。宋代城市经济繁荣，城市里聚居着各阶层的人们，其中商人、小业主、手工业者、工匠、军士、吏员、伙计仆役等等构成一个市民阶层，市民阶层日益增长的精神文化需要刺激着演艺业的迅速发展，各种戏曲杂伎的游艺场所应运而生，据孟元老《东京梦华录》记载，北宋都城汴京东南角就有桑家瓦子和中瓦、里瓦，"瓦子"又叫"瓦舍""瓦肆"，是一种规模较大的综合商场，商场里设有供艺人演出的"勾栏"，汴京东南角的瓦子里有大小勾栏五十余座，"内中瓦子莲花棚、牡丹棚，

---

① 孙楷第：《沧州集》(中华书局，1965年)卷一《读变文》。

里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人”。在勾栏里表演的不只“说话”伎艺一种，还有弄傀儡戏、说唱诸宫调等等。《东京梦华录》记载汴京“说话”艺人各有专长，有擅长“讲史”，也有擅长“小说”，还有擅长“说诨话”，甚至还有更专门的，如“说三分”、“说五代史”等，总之，北宋的“说话”有专业的艺人和专门的表演场所，已经完全职业化和商业化了。南宋“说话”分为四家，耐得翁《都城纪胜》说：

> 说话有四家。一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇。说公案皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿谓士马金鼓之事。说经谓演说佛书。说参请谓宾主参禅悟道等事。讲史书讲说前代书史文传兴废争战之事。最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事顷刻间提破。合生与起令随令相似，各占一事。商谜旧用鼓板吹〔贺圣朝〕，聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜，本是隐语。

“说话”四家的分法，历来有不同的见解。胡士莹综述各家之说后提出自己的看法[①]：

1. 小说（即银字儿）——烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变泰之事。
2. 说铁骑儿——士马金鼓之事。
3. 说经——演说佛书；
   说参请——宾主参禅悟道等事；
   说诨经。
4. 讲史书——讲说前代书史文传兴废争战之事。

其中“小说”一家最受听众欢迎，它题材广泛，接近一般老百姓生

① 胡士莹：《话本小说概论》（中华书局，1980年）第三章第二节。

活，风格不似其他三家那样严肃而带书卷气。所以又称“银字儿”，就是因为“小说”中多哀艳动人的故事，乐器中银字管奏的声音系用平调，低徊悱恻，哀艳而令人伤感，故以“银字儿”称之①。再加上“小说”篇幅较短，听众无需连场不落，大概也是受欢迎的原因之一。

“小说”一家题材和形式都较灵活，因而也使说话人有更广阔的即兴创作的空间。罗烨《醉翁谈录》中《小说开辟》谈到说“小说”的情形：

> 说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪。讲鬼怪令羽士心寒胆战，论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺，令羽士快心；言两阵对圆，使雄夫壮志。谈吕相青云得路，遣才人着意群书；演霜林白日升天，教隐士如初学道。噇发迹话，使寒门发愤；讲负心底，令汉奸包羞。讲论处不偳搭、不絮烦，敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。白得词，念得诗，说得话，使得砌。言无讹舛，遣高士善口赞扬；事有源流，使才人怡神嗟讶。

这段话恰好印证《都城纪胜》关于“小说”的记载，其故事类型有烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀杆棒及发迹变泰事等，谈到讲说技巧，它称“讲论处不偳(滞)搭、不絮烦，敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长”。又称说话人的口头表达功夫“白得词，念得诗，说得话，使得砌”。“敷演”即铺排故事，“讲论”即诠释评论，在叙述中有词有诗，并插科打诨。“使得砌”即善于插科打浑，《张协状元》有《水调歌头》云：“……苦会插

① 参见李啸仓：《宋元伎艺杂考·释银字儿》。

科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中，一似长江千尺浪，别是一家风。”“使砌”就是作滑稽调笑以吸引观众。“说话”中“小说”家数的规模体制和讲述方式，大体上都保留在话本小说中，可见话本小说来源于“说话”，是“说话”这种口传文学书面化的结果。

“说话”作为民间说唱艺术，宋元以后继续蓬勃发展，明清两代出现了一些著名的艺人，一直到现当代，说书仍然是群众欢迎的表演艺术。

第二节　话本小说的产生和发展

听故事消遣，是古已有之的娱乐方式，发展到宋代成为一种独具规模的商业化娱乐活动，“说话”成为一种职业化的专门伎艺，然而，仅此仍然不能满足人们(主要是市民)的精神需求。到瓦子勾栏听“说话”毕竟要受时间地点的限制，至少那些在旅途和客栈里的人们难得去光顾，他们在航船和客舍中却有大量难以排遣的寂寞。将“说话”书面化，使之可以随身携带，随时阅览，这种愿望一旦印刷条件具备，便成了现实。明代嘉靖年间清平山堂编刊的《六十家小说》(今称《清平山堂话本》)的分集名曰“雨窗”、“长灯”、“随航”、“欹枕”、“解闷”、“醒梦”，充分显示出它的用途。

“说话”是群众喜闻乐见的伎艺，在这个基础上才会产生书面化的“说话”。书面化的“说话”就是话本小说。话本小说不是说话人的底本，而是摹拟“说话”的书面故事。它最初是记录“说话”加以编订，发展下去它同时也采集民间传闻进行编写，还选择一些传奇小说和笔记小说的某些作品加以改编。“说话”作为

口头文学，它的一个特点便是口耳相传。说话人有一些是瞽者，他们只能靠耳闻心受，依赖不了底本，即使有底本，那底本也不会是今天看到的话本小说的样子，大概只是一个故事提纲和韵文套语以及表演程式的标记。“说话”行当里有专门编撰脚本的书会才人，他们为说话人提供题材，编写的脚本即如上所说，只是提纲性质的本子，与实际的表演有很大的距离，一切都要靠说话人三寸不烂之舌临场发挥。说话人的底本只是口头文学的附属物，性质仍然是口头文学，不应与书面文学的话本小说相混淆。

宋元两代是话本小说发展的初期。罗烨《醉翁谈录》录有“小说”名目一百零七种，罗烨为宋末人，《醉翁谈录》成书大约在宋末元初。一百零七种基本上是宋代的名目，可能还包括少量元初的名目。但这些名目并不是话本小说名目，而是口传的故事①，当然，也不排除有些名目在宋代已有写定之本。明代晁瑮《宝文堂分类书目》著录宋元话本，据胡士莹考订有五十二种②。清初钱曾《也是园书目》著录宋人词话十六种。此外，宋人著述中也还有偶然记录话本小说名目的，如徐梦莘《三朝北盟会编》炎兴下帙四十九提到有新编小说述邵青聚义及受招安事迹，《梦粱录》提到有话本小说《复华篇》、《中兴名将传》，周密《志雅堂杂钞》卷一提到有《洛阳古今记事》、《四和香》、《豪侠张义传》等。

宋元两代的话本小说大多已亡佚了，少部分作品被编辑在明代中期以后的选集，如《六十家小说》（《清平山堂话本》）、《古

---

① 参见韩南《宋元白话小说·评近代系年法》（载台湾《中外文学》卷四第八期，1976年）和王秋桂《〈论“话本”一词的定义〉校后记》（载台湾《中国古典小说研究专集》（三），1981年）

② 见胡士莹，《话本小说概论》（中华书局，1980年）第八章第三节。

今小说》、《警世通言》、《醒世恒言》等，从而得以传世。这些幸存的作品在被编辑的过程中很可能被修改过，被润色过，因而不能肯定它们就是宋元时代的原始形态。缪荃孙于1915年刊印《京本通俗小说》，宣称是“影元人写本”，包括《碾玉观音》、《菩萨蛮》、《西山一窟鬼》、《志诚张主管》、《拗相公》、《错斩崔宁》、《冯玉梅团圆》七篇作品，据缪荃孙说，“尚有《定州三怪》一回，破碎太甚；《金主亮荒淫》两卷，过于秽亵，未敢传摹”①。然而这七篇和没有刊入的两篇作品都在“三言”之中，《碾玉观音》即《警世通言》卷八《崔待诏生死冤家》，《菩萨蛮》即《警世通言》卷七《陈可常端阳仙化》，《西山一窟鬼》即《警世通言》卷十四《一窟鬼癞道人除怪》，《志诚张主管》即《警世通言》卷十六《小夫人金钱赠年少》，《拗相公》即《警世通言》卷四《拗相公饮恨半山堂》，《错斩崔宁》即《醒世恒言》卷三十三《十五贯戏言成巧祸》，《冯玉梅团圆》即《警世通言》卷十二《范鳅儿双镜重圆》，那未刊入的两篇，《定州三怪》即《警世通言》卷十九《崔衙内白鹞招妖》，《金主亮荒淫》即《醒世恒言》卷二十三《金海陵纵欲亡身》。据马幼垣考证，《京本通俗小说》是一部伪书，“所收的话本全是从冯梦龙编著的《警世通言》和《醒世恒言》抽选出来，略略改动某些辞句，企图使读者以为是一部前所未闻的早期宋人话本集。……此书虽为伪本但所录的各篇，除《拗相公》是元人话本，《冯玉梅团圆》和《金主亮荒淫》二种是明人作品，其余都是宋人旧遗”②。马幼垣考证翔实，《京本通俗小说》为伪本已是无可怀疑。韩南说：“早期的白话

---

① 缪荃孙：《京本通俗小说跋》[附《京本通俗小说》(文学古籍刊行社，1987年)后]。

② 马幼垣：《中国小说史集稿·京本通俗小说各篇的年代及其真伪问题》，台湾时报出版公司，1980年。

小说几乎完全没有文献根据。"[①] 这话是有道理的。韩南所说的"白话小说"当指话本小说，讲史类的《武王伐纣书》、《七国春秋后集》、《秦并六国平话》、《前汉书续集》、《三国志平话》、《五代史平话》、《大宋宣和遗事》、等等，说经、说参请类的《大唐三藏取经诗话》、《东坡居士佛印禅师语录问答》以及《永乐大典》所收《西游记》之《梦斩泾河龙》一篇等等，却是有文献根据的。

宋元话本小说虽经后人篡改，但大体上仍保留着原来的风貌，根据宋元野史笔记、明代和清初的书目著录，结合作品的内在因素，判定它们成书的时代也是可能的。胡士莹《话本小说概论》判断现存于各种集子中的宋代作品有四十种，元代作品有十六种，宋元共五十六种。韩南《中国短篇小说》(美国哈佛大学出版，1973 年)判断 1450 年(景泰元年)以前的作品仅三十四种，韩南的态度是比较审慎的。宋元话本小说在题材风格、思想倾向、艺术趣味、结构类型和叙事方式上都有其独特的地方，总的来看，它们临界于口传文学的"说话"，都是记录"说话"再加以润饰而成，作品反映着市井小民的经验、欲望和趣味，故事的价值在娱乐而不在道德劝惩。

明代是话本小说发展的中期。从现知的文献看，明初至嘉靖前，话本小说的创作是一个延续一百多年的低谷时期，没有产生多少传世的作品。嘉靖年间洪楩编刊《清平山堂话本》，万历年间熊龙峰刊印单行本小说(现存四种)，标志着话本小说走出低谷。泰昌、天启年间，冯梦龙编纂《古今小说》、《警世通言》和《醒世恒言》，崇祯年间凌濛初编纂《拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》，陆人龙创作《型世言》，"三言"、"二拍"、"一型"标志着话本小说达到

① 韩南：《中国白话小说史》，尹慧珉译，浙江古籍出版社，1989 年，第二章。

高峰。同一时期如同捧月的众星还有一批话本小说专集，如《西湖二集》、《欢喜冤家》、《鼓掌绝尘》、《石点头》、《鸳鸯针》、《笔獬豸》、《壶中天》等等。

清初至乾隆年间话本小说还相当繁荣，在数量上大大超过明代，以李渔的《无声戏》、《十二楼》为标志，话本小说明显雅化，渐渐远离"说话"，乾隆年间杜纲撰写的《娱目醒心编》已成为道德说教的工具，话本小说从此也就衰落了。

话本小说自嘉靖以后进入繁荣时期，原因在哪里呢？话本小说传统的推动是一个方面，商业的发展和印刷业的进步为通俗小说提供了物质条件也是一个方面，这两个方面的原因并不为嘉靖年间所特有，嘉靖之前之后不会有特别明显的差异，应当还有更直接的原因。对通俗小说作过重大贡献的几位文学家如袁宏道和冯梦龙，他们的思想受李贽的影响，而从李贽追溯上去就是王艮、王阳明。王阳明生于成化八年(1472)，卒于嘉靖七年(1529)，是一位转变明代思潮的历史人物。他从客观唯心主义的程朱理学转到陆象山主观唯心主义的"心学"，发扬"心学"使之达到与程朱理学分庭抗礼的地步。"心学"和"理学"同属儒家，在政治伦理等根本问题上是一致的，但王阳明力图把儒家思想从士阶层中进一步推向民间，第一他就不得不承认民间愚夫愚妇也有"良知"，第二他就不得不把"良知说"作通俗化的处理。王阳明说："你们拿一个圣人去与人讲学，人见圣人来，都怕走了，如何讲得行？须做得个愚夫愚妇，方可与人讲学。"[①] 王阳明"心学"的历史意义，正如余英时所说，"新儒家之有阳明学，正如佛教之有新禅宗：佛教在中国的发展至新禅宗才真正找到了归宿；

① 王阳明：《传习录》第三一三条。

新儒家的伦理也因阳明学的出现才走完了它的社会化的历程。……新禅宗是佛教入世转向的最后一浪，因为它以简易的教理和苦行精神渗透至社会的底层。程朱理学虽然把士阶层从禅宗那边扳了过来，但并未能完全扭转儒家和社会下层脱节的情势。明代的王学则承担了这一未完成的任务，使民间信仰不再为佛道两家所完全操纵。只有在新儒家也深入民间之后，通俗文化才会出现三教合一的运动"[1]。以王艮为首的泰州学派继承和发展了王学，进一步把儒家伦理通俗化，李贽正是沿着这个思路而重视通俗文学的。谢肇淛、叶昼、袁宏道、冯梦龙、凌濛初等人肯定白话小说并参与创作实践，都是受了王学的影响。冯梦龙的见解是有代表性的，《古今小说序》说："大抵唐人选言，入于文心；宋人通俗，谐于里耳。天下之文心少而里耳多，则小说之资于选言者少，而资于通俗者多。试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深也。噫，不通俗而能之乎？"王阳明主张须做得个愚夫愚妇方可与人讲学，通俗小说正是愚夫愚妇最熟悉最喜欢的东西，以通俗小说为儒家伦理的载体，岂不是化俗的最佳途径之一吗？冯梦龙把他的三部集子命名为《喻世明言》(《古今小说》)、《警世通言》、《醒世恒言》，"明者，取其可以导愚也。通者，取其可以适俗也。恒则习之而不厌，传之而可久。三刻殊名，其义一耳"[2]，编纂的宗旨是十分明确的。由此可见，嘉靖以后话本小说才走出低谷，到万历崇祯发展到高峰，与王阳明"心学"的突

---

① 余英时：《士与中国文化——中国近世宗教伦理与商人精神》，上海人民出版社，1987年。

② 可一居士：《醒世恒言序》。

起实在有着直接的关系。

文人参与话本小说创作的第一步是搜集编选，对于编选入集的民间流行的无名氏的话本小说很少加工，例如洪楩的《六十家小说》(《清平山堂话本》)所收的作品，体例不统一，风格也不统一，误文夺字的情形多有所见，显然保留着搜集得来时的面貌。第二步则是进行加工，原作品的面貌基本不变，但对于某些细节、特别是故事结局常常有一些意味深长的改动；原作品的体式不变，但对于一些芜词有所芟除，语言上加以疏通和润色。“三言”中一部分作品和“二刻”中少量作品是冯梦龙和凌濛初搜集宋、元、明遗存加工而成的。第三步是文人独自创作。这个过程可以分为两个阶段：文人依据野史笔记、笔记小说、戏曲和时事新闻，摹拟话本小说文体进行创作，这是初级阶段，“三言”和“二刻”中除加工现成的作品外，都属这一类，《型世言》大多写明朝时事，其来源不外是当时的传闻或野史笔记，也是初级阶段的作品；高级阶段的标志是作者把自己的生活经验作为题材，并把自己的灵魂写进作品，作者不再是故事的旁观者而是故事的参与者，作品从而带有作者的某种自传性质，例如李渔《十二楼》的部分作品。

冯梦龙对话本小说的发展作出了历史性的贡献。他生于明万历二年(1574)，卒于清顺治三年(1646)。字犹龙，别署龙子犹、顾曲散人、墨憨斋主人等。江苏长洲(今苏州)人。他编纂的“三言”是话本小说史上集大成的作品，不但为话本小说在文坛上争得一席之地，而且为中国文学乃至世界文学宝库奉献了一批光彩夺目的艺术珍品。

“三言”共一百二十篇小说，一部分是据旧本改订，一部分是出自独立创作。冯梦龙是怎样改订旧本的呢？首先要弄清哪些

作品是有旧本的，对照旧本就可以发现有些什么修改，从而探索到改订的指导思想和方法。凌濛初谈到"三言"时说，"龙子犹氏所辑《喻世》等诸言，颇存雅道，时著良规，一破今时陋习，而宋元旧种，亦被搜括殆尽"[①]。"三言"中的作品哪些是宋元和万历之前明代的旧作呢？根据《醉翁谈录》提供的名目，根据《宝文堂书目》、《也是园书目》等著录的话本小说书目，再配合比照野史笔记的一些记载，大体上是可以确定的。宋元旧本今已不存，在"三言"之前的话本小说仅存《六十家小说》(《清平山堂话本》)和《熊龙峰刊行小说四种》，如前所述，这两种集子对原作不怎么加工改订，这两种集子的部分作品收在"三言"中，拿"三言"的作品与之对校，改动的地方便暴露出来，尽管这两种集子中的作品也未必是原始面貌，至多不过保留着编集时的样子，但与"三言"毕竟存在距离，因而用它们与"三言"对校仍然是有价值的。《喻世明言》(《古今小说》)与《六十家小说》相同的有八种：

卷四　《闲云庵阮三偿冤债》

卷七　《羊角哀舍命全交》

卷十二　《众名姬春风吊柳七》(其中周月仙的故事据《柳耆卿诗酒玩江楼记》)

卷十六　《范巨卿鸡黍死生交》

卷二十　《陈从善梅岭失浑家》

卷三十　《明悟禅师赶五戒》

卷三十四　《李公子救蛇获称心》

卷三十五　《简帖僧巧骗皇甫妻》

与《熊龙峰刊行小说四种》相同的有一种：

---

① 凌濛初：《拍案惊奇序》。

卷二十三　《张舜美灯宵得丽女》

《警世通言》与《六十家小说》相同的有两种：

卷三十三　《乔彦杰一妾破家》

卷三十八　《蒋淑真刎颈鸳鸯会》

此外，卷六《俞仲举题诗遇上皇》的入话出自《六十家小说》(《清平山堂话本》)之《风月瑞仙亭》。

对校起来，冯梦龙的修改加工包括三个方面：一、润饰文字；二、统一体例；三、加强伦理教化力度。

润饰文字并不改变原义，仅作文字加工，使之正确、顺畅、语意连贯和逻辑严密。改正旧作错误，例如《喻世明言》(《古今小说》)卷十二《众名姬春风吊柳七》中周月仙一段，来源于《六十家小说》(《清平山堂话本》)之《柳耆卿诗酒玩江楼记》，旧作写柳七在金陵城外玩江楼粉壁上题一首词，词曰"春花秋月何时了，往事知多少……"把南唐李煜的名篇窃为己有，说明说话人文化修养之低，冯梦龙当然不能容忍这样的错误存在，慨然一笔抹掉。《喻世明言》(《古今小说》)卷三十五《简帖僧巧骗皇甫妻》与《六十家小说》之《简帖和尚》相同，《简帖和尚》是元代话本小说，文字朴拙，冯梦龙对旧作的文字进行了润色，试举老婆子劝皇甫妻改嫁简帖和尚的一段话为例：

《六十家小说》	《喻世明言》
小娘子你如今在这里，老公又不要你，终不为了？不若姑姑说合，你去嫁官人，不知你意如何？	小娘子你如今在这里，老公又不要你，终不然罢了？不若听姑姑说合，你去嫁了这官人，你终身不致担误，挈带姑姑也有个倚靠，不知你意如何？

皇甫松中了简帖和尚的离间计，将妻子休掉，皇甫妻含冤负屈，痛不欲生，老婆子与简帖和尚串通一气，收留了皇甫妻，并劝说她改嫁给简帖和尚。皇甫妻虽不知就里，但夫妻旧情犹在，刚出夫门，就要改嫁，感情转换谈何容易！老婆子这段话要达到使她转变的目的，是否具有说服力就很关键。旧作略嫌简单，经冯梦龙润饰后，不仅语气更畅，而且说服力加强多了。诸如此类的润饰，随处可见，这里就不罗列了。

统一体例的工作首先表现在题目上，冯梦龙将旧本五花八门的题目作了统一的处理。《六十家小说》的题目风格不一，有的以人为题，如《简帖和尚》，有的以物为题，如《戒指儿记》，有的以故事为题，如《错认尸》、《李元吴江救朱蛇》等，各个题目字数不等，"三言"统一以故事为题，各篇均为七个字或八个字，前后两篇形成对偶的句子。例如《简帖和尚》在《喻世明言》改题为卷三十五《简帖僧巧骗皇甫妻》，与卷三十六《宋四公大闹禁魂张》对偶；《戒指儿记》在《喻世明言》改题为卷四《闲云庵阮三偿冤债》，与卷三《新桥市韩五卖春情》对偶；《李元吴江救朱蛇》在《喻世明言》改题为卷三十四《李公子救蛇获称心》，与卷三十三《张古老种瓜娶文女》对偶。《错认尸》在《警世通言》改题为卷三十三《乔彦杰一妾破家》，与卷三十四《王娇鸾百年长恨》对偶。"三言"初刊于泰昌天启年间，冯梦龙编纂"三言"的时候，长篇章回小说《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》早已风行于世，"三言"命题的方式完全是受长篇章回小说的影响。"三言"此例一开，后继的话本小说集悉相模仿，于是成为话本小说题目的定式。其次是统一结构方式，每一篇都有入话和正话，旧本中有的入话只是一首诗，或者干脆就没有，如《六十家小说》的《五戒禅师私红莲记》就没有，冯梦龙编辑时就加上"三生相会"的故事做

入话。给每一篇作品配置入话，这就需要大量的故事，冯梦龙从笔记小说传奇小说和旧本话本小说中挑选，《六十家小说》的《风月瑞仙亭》就被移到《警世通言》卷六《俞仲举题诗遇上皇》充当入话。再次是统一叙事风格，那些带有浓厚“说话”口头色彩的套话，与全篇风格不协调的，多半都被删去。比如《简帖和尚》结尾词“话本说彻，且作散场”，《五戒禅师私红莲记》结尾词“虽为翰府名谈，编入《太平广记》”，《刎颈鸳鸯会》入话结尾词“权做个笑耍头回”，《错认尸》结尾词“至今风月江湖上，千古渔樵作话传。尸首不能入棺归土，这便是贪淫好色下场头”等等，都被收拾干净。

冯梦龙推崇话本小说，是看中它“谐于里耳”的特点，通过它可以启迪愚夫愚妇的“良知”，达到廓清世风的目的。本着这个宗旨，他选择旧本是有思想标准的。冯梦龙宗主阳明之学，但是冯梦龙倾心的是经过王艮发展到李贽的阳明之学。王艮早年是个煮盐工人，后来又经过商，与士大夫出身的王阳明有着绝然不同的社会经历，他三十岁以前识字不多，他所悟之道包含着某种平民的精神。他把“天理”解释为“天然自有之理”，把“人欲”解释为人为，即所谓“才欲安排如何，便是人欲”。那么顺其自然就是存天理灭人欲了。这种思想已背离王阳明的本义。李贽的“童心说”是对王艮这种思想的进一步发展，他认为“童心”就是人的先天自然本性，饮食男女就是人伦物理，公然把人欲合理化。这种思想配合着日趋繁荣的城市商业经济和由商品交换带来的平等意识，给晚明文学注入了新的生命力。冯梦龙接受李贽的“童心说”，他认为“情”是天地万物的自然本性，情始于男女，而流注于君臣父子兄弟朋友之间，“万物如散钱，一情为线索。散钱就索

穿，天涯成眷属”[1]。他从这个立场来看待“六经”，称“六经”（《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》）“皆以情教也”[2]。他致力于通俗文学就是“立情教”。基于这个思想，他选择的旧本和创作的新本一方面容纳了社会各阶层、特别是市民阶层的情感世界，另一方面又对被商品经济刺激起来的洪水般的人欲进行导流，其河道规范当然还是儒家伦理道德。选入“三言”的旧本，冯梦龙在不改变情节主要格局的前提下常常作局部的修改，以加强“情教”功能。

例如《六十家小说》的《错认尸》，其中有一个市井棍徒王酒酒，他因敲诈乔彦杰的妻妾不成而去官府告发，致使乔家全家死光。乔家仆人董小二先与乔彦杰的小老婆通奸，接着又诱奸了乔彦杰的女儿，乔彦杰的妻子一怒之下合谋杀死董小二的确有杀人罪，但不是毫无缘由，王酒酒乘机讹诈实在令人厌恶。《错认尸》主要强调乔彦杰好色没有好下场，娶了一个如花似玉的妾放在家里，弄得家破人亡，没有去写王酒酒的结果。冯梦龙将此旧本收入《警世通言》改题《乔彦杰一妾破家》，题目的劝诫意义更分明，冯梦龙认为像王酒酒这样害人的地痞恶棍如果轻意放过，那天理良心又在哪里？于是在篇末增加了一大段文字，使乔彦杰的阴魂来找他算账，让他也不得好死。“众人传说此事，都道乔俊虽然好色贪淫，却不曾害人，今受此惨祸，九泉之下，怎放得王青过！这番索命，亦天理之必然也。”这种改动没有伤筋动骨。《六十家小说》有《柳耆卿诗酒玩江楼记》一篇，该篇写柳永在余杭县宰任上看中歌妓周月仙，但周月仙另有所爱，拒绝柳永的眷顾，

---

① 龙子犹《情史叙》。

② 詹詹外史《情史叙》。

柳永便指使下人将她强奸，终于使她服贴听命。一种残害妇女的流氓行径竟然编成一段风流佳话，说明编者的灵魂何等卑污。冯梦龙曾批评此篇“鄙俚浅薄”①，他把这一篇编入《喻世明言》之《众名姬春风吊柳七》，作为情节的一部分。冯梦龙把柳永写成一个情种，因而得到青楼姐妹的爱重，《玩江楼》中的柳永实在是一个无情、戕情的败类，所以把《玩江楼》故事编入情节时，将柳永的行径换在刘二员外头上，而将柳永改塑成一位为妓女主持公道的护花使者，是柳永使得周月仙与她的情人美满结合。这个故事变成柳永救助妓女的善行之一。这样的改动完全改变了旧作的人物主题，实质上是一种再创作。

“三言”中一部分是冯梦龙的创作。不过要确认哪些作品是冯梦龙的手笔，仍然是相当困难的事情，其中还有别人的作品或者经他加工的别人的作品。大体来说，《喻世明言》和《警世通言》中收集旧本较多，《醒世恒言》基本上是文人的创作。据韩南推测，《醒世恒言》四十篇作品有七篇为旧本，余下三十三篇至少有二十二篇是席浪仙的作品②。席浪仙与冯梦龙的思想情趣和艺术风格均有差异，但收集在《醒世恒言》的作品却表现了相同的创作方式，他们都是根据现成的笔记小说和传奇小说所提供的故事进行改写，这种方式成为文人创作话本的通则。“三言”中一些写当代生活的作品也都有现成的文字素材，如《蒋兴哥重会珍珠衫》本事见宋懋澄《九籥别集》卷二《珠衫》，《沈小霞相会出师表》本事见《明十六种小传》卷三《沈小霞妾》，《玉堂春落难逢

---

① 绿天馆主人《古今小说序》："然如《玩江楼》、《双鱼坠记》等类，又皆鄙俚浅薄……"

② 韩南：《中国白话小说史》（尹慧珉译，浙江古籍出版社，1989 年）第六章《浪仙》。

夫》本事见《海刚峰居官公案传》卷一第二十九回《妒奸成狱》和《情史》卷二《玉堂春》，《杜十娘怒沉百宝箱》本事见宋懋澄《九籥集》卷五《负情侬传》，《李玉英狱中讼冤》本事见《国色天香》卷六《李玉英辩本》、《名媛诗归》卷二十八《明》四和《静志居诗话》卷二十三"闺门"《李玉英》，等等。凌濛初创作"二刻"也是袭用这种方式，他也是"取古今杂碎事，可新听睹，佐诙谐者，演而畅之"[①]。"二刻"现存七十八篇作品，绝大多数都有本事来源[②]。陆人龙的《型世言》四十篇作品均写明朝发生的故事，其中有些是重大历史事件，反映出作者对当朝时事政治的关切。"三言"主要写世情，"二拍"主要写社会问题，《型世言》主要写时事。陆人龙的长篇小说《辽海丹忠录》也是写时事，他的兄长陆云龙的长篇小说《魏忠贤小说斥奸书》也是写时事，他们兄弟痛感明朝政治腐败，民风衰颓，边患不绝，这种对朱明王朝的忧患意识决定了小说题材的取向，也决定了《型世言》偏重理性的特色。《型世言》所写重大历史事件都很少虚夸，基本符合史传记载，这说明作者是言之有据的。小说描写的事件，作者不可能亲历，也不可能去采访当事人，所以小说所依凭的材料多半来自文字记载。《型世言》第二回《千金不易父仇，一死曲伸国法》、第三十八回《妖狐巧合良缘，蒋郎终偕伉俪》两篇题材与《二刻拍案惊奇》卷三十一《行孝子到底不简尸，殉节妇留待双出柩》、卷二十九《赠芝麻识破假形，撷草药巧谐真偶》两篇完全相同，两书差不多同时写成，不可能互相剽窃，题材相同，文字和所强调的思想均有不同，可见都是根据同一传说改写。此外，《型世言》第五回《淫妇

① 即空观主人《拍案惊奇序》。

② 见谭正璧编：《三言两拍资料》，上海古籍出版社，1980年。

背夫遭诛，侠士蒙恩得宥》又与《欢喜冤家》第八回《铁念三激怒诛淫妇》题材相同，这都是《型世言》本事有来源的例证。陆云龙编刊的《皇明十六名家小品三十二卷》有征文启事两叶，其中一项就是征求小说素材："刊《型世言二集》(征海内异闻)"[①]。《型世言》是不是也是这种办法？极大可能是。

综上所述，话本小说的规范性文体是由"三言"而得到确定的，文人进行话本小说的创作方式也是由"三言"而确定的，"三言"是话本小说文体的奠基作。"三言"以后产生了"二拍"、《型世言》和一系列话本小说专集，但思想性和艺术性都达不到"三言"的水平。

第三节　入话和正话

文言小说由史传而来，它发端时就是书面文学，传奇小说和笔记小说的文体都有史传体的深刻烙印。话本小说由"说话"而来，"三言"将它的文体定型化，然而这定型化的文体仍然保留着"说话"的叙事方式，与文言小说文体迥然不同。话本小说叙述故事使读者感到有一个叙述者存在，也就是说在读者和故事之间横亘着一位讲故事的人，这与文言小说不同。传奇小说插有诗赋韵文，这些诗赋韵文在同一篇小说中不重复使用，在不同的小说中更不重复使用；话本小说也插有韵文，但这些韵文可以在同一篇中重复使用，在不同的小说中也重复使用，从而成为一种套语。文言小说叙述一个故事，而话本小说在故事之前还要加一个

---

① 王重民：《中国善本书提要》(上海古籍出版社，1985年)"集部・总集类"。

小故事，如果不加小故事，那也要加一连串的诗词或者一段议论，而议论多半是夹叙夹议，形成“正话”之前有“入话”的特别的格局。

话本小说有入话和正话两个部分。入话在开头，是导入故事正传的闲话，是作品的附加部分。正话就是作品所要讲述的故事正传，是作品的主要部分。

入话的概念首见于《六十家小说》(《清平山堂话本》)。它的每篇开头都有“入话”二字，仅指开场诗词。据宋元遗存在“三言”中的话本小说《碾玉观音》、《西山一窟鬼》、《志诚张主管》、《拗相公》、《错斩崔宁》等，可知开场诗词并不止孤零零的一首诗或一首词，有的连缀主题相类的诗词若干首，有的虽然只引一首，但一定还会有一段诗词讲解并引入正话的过渡性质的文字。《六十家小说》在编刊时很有可能将入话作过删节。“入话”一词可能是口传文学的“说话”向书面文学的话本小说转变时才有的，但是它早已存在于“说话”的表演程式中。郑振铎分析“入话”之来由说：“我们就说书先生的实际情形一观看，便知他不能不预备好一套或短或长的‘入话’，以为开场之用。一来是，借此以迁延正文开讲的时间，免得后至的听众，从中途听起，摸不着头脑；再者，‘入话’多用诗词，也许实际上便是用来‘弹唱’以肃静场面怡娱听众的。”[①] 这个分析应该不错，大凡说唱伎艺的开头都有类似“入话”的东西。如《水浒传》(七十回本)第五十回写白秀英说唱“诸宫调”：

> 锣声响处，那白秀英早上戏台，参拜四方。拈起锣棒，如撒豆般点动。拍下一声界方，念出四句七言诗道：“新鸟啾啾

---

① 郑振铎：《明清二代的平话集》(收入《中国文学论文集》)。

旧鸟归，老羊羸瘦小羊肥。人生衣食真难事，不及鸳鸯处处飞！"雷横听了，喝声采。那白秀英道："今日秀英招牌上明写着这场话本，是一段风流蕴藉的格范，唤做《豫章城双渐赶苏卿》。"说了开话又唱，唱了又说。……

文中所谓"开话"即与"入话"同义。"诸宫调"有"引辞"，性质也与入话相同，如董解元《西厢记诸宫调》开头两个宫调，一个叫"引辞"，一个叫"断送引辞"，"断送"的意思就是白送，已经有了一个引辞，再饶一个，所以叫"断送引辞"①。其内容是吟弄风花雪月，与张生莺莺的故事没有关系，只是创造一种咏春伤时的哀怨气氛，用以引出正传。

入话可以是一首诗或数首诗，也可以是一个小故事，以小故事为入话的又称做"得胜头回"、"笑耍头回"。这就是说，得胜头回是入话，但入话却不完全是得胜头回。《六十家小说》现存的作品中都有入话，标明"笑耍头回"的唯有《刎颈鸳鸯会》一篇，因为它的入话讲了步非烟私通赵象的故事，"且如赵象，知机识务，事脱虎口，免遭毒手，可谓善悔过者也。于今又有个不识窍的小二哥，也与个妇人私通，日日贪欢，朝朝迷恋，后惹出一场祸来。尸横刀下，命赴阴间，致母不得侍，妻不得顾，子号寒于严冬，女啼饥于永昼。静而思之，着何来由？况这妇人不害了你一条性命了？真个：娥眉本是婵娟刃，杀尽风流世上人。权做个笑耍头回。"可见在《六十家小说》编者的观念里"入话"中讲了故事的才能称为"笑耍头回"。宋元遗存于"三言"的话本小说中，《碾玉观音》、《菩萨蛮》、《西山一窟鬼》、《志诚张主管》、《拗相公》等篇开头仅引诗或者对诗加以阐释，均未称做"得胜头回"，《错斩崔宁》开头讲魏

---

① 参见冯沅君：《古剧说汇》。

耦举一句戏言丢掉锦绣前程的故事，称引此故事“权做个得胜头回”。“得胜头回”一词早于“入话”出现，明代钱希言说：

> 词话每本头上有“请客”一段，权做过（个）“德（得）胜利市头回”。此正是宋朝人借彼形此，无中生有妙处。……即《水浒传》一部逐回有之……[①]

《水浒传》早期传本每回之前均有得胜头回，还有一个旁证，清代周亮工说：“故老传闻：‘罗氏为《水浒传》一百回，各以妖异语引其首，嘉靖时，郭武定重刻其书，削其致语，独存本传。’金坛王氏《小品》中亦云：‘此书每回前各有楔子，今俱不传。’予见建阳书坊中所刻诸书，节缩纸板，求其易售，诸书多被刊落。”[②] 故老传说的“致语”和金坛王氏所说的“楔子”是一回事，他们都是“得胜头回”的别称。

“说话”中的入话如同戏曲的开台锣鼓，与戏文本身没有必然联系，说话人为了迁延正话的开讲和肃静嘈杂的场面，唱说上一小段凑趣的东西，一般都是现成的诗词，有的可能与正话有一点点关系，如正话的故事发生在春天，就可以罗列一串咏春的诗词，如故事发生在西湖，则又可以连缀一串咏西湖的诗词，有的则与正话毫无关系。话本小说的入话从原来演出现场的需要而演变为文学的需要，如果把话本小说按宋元明时代顺序纵向排列，就不难看到入话与正话内容的关连渐趋密切，入话成为正话主题的提示、阐释和发挥，加强正话劝善讽俗的效果，从而成为话本小说文体的有机组成部分。入话的作用在“三言”就已明确，在“二拍”便运用得相当圆熟。

---

① 钱希言：《戏瑕》卷一。

② 周亮工：《因树屋书影》卷一。

凌濛初常常把与正话故事关目相类的故事作为入话，关目相类，而故事却相异，主题思想也相异，入话与正话这样联缀，既增加小说的趣味性，也启发读者在同中求异。《拍案惊奇》卷二《姚滴珠避羞惹羞，郑月娥将错就错》入话写南宋初年一汴梁女巫因面貌绝似被金人虏去的柔福公主而冒充公主最后败露的故事；正话写妓女郑月娥面貌绝似被拐骗的姚滴珠，遂冒充姚滴珠跳出妓院，最后事情虽然也败露了，但终于与良人结成夫妇。"容貌厮像，弄出好些奸巧希奇的一场官司来"。这便是关目相同。但两个故事的主题是完全不同的。汴梁女巫贪求荣华富贵而行骗，郑月娥却是为了获得人身自由并帮助姚家解脱官司之累而行骗，性质完全不同，前者从一个侧面反映了北宋末年战乱家破人亡、妻离子散的惨状，后者却描绘封建社会中妇女权益得不到丝毫保障的现实。着眼于关目相同而配置入话的再如同书卷九《宣徽院仕女秋千会，清安寺夫妇笑啼缘》，入话和正话都写一位女子死去活来而成就一段奇缘，但入话里死去的王家小姐与刘氏子素不相识，刘生为要炫耀胆量，深夜中把王小姐尸体从坟场背回，不料王小姐活转过来，二人遂成夫妻。故事奇巧，没有更深的蕴义。正话却是写一对青年男女婚恋的悲喜剧，反映了青年男女反对封建包办婚姻制度的要求，主题比入话故事深刻得多。

第二种类型是用入话的故事来阐释正话的主题，入话与正话由某一个共同的观念沟通起来。例如《拍案惊奇》卷二《转运汉遇巧洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》入话写商人金老经营一生好不容易积攒了八锭白银，不料这八锭银子竟自像活人似的跑到别人家里去了，正话描叙一向不走运的文若虚出海贸易不意中发了大财。一个苦苦挣来的钱财却莫名其妙地失去了，一个不费功夫却莫名其妙地发了横财，莫名其妙的"妙"究竟是什么？入话通

过金老的故事议论说："人生功名富贵，总有天数，不如图一个见前快活。试看往古来今，一部十七史中，多少英雄豪杰！该富的不得富，该贵的不得贵。能文的倚马千言，用不着时，几张纸，盖不完酱瓿；能武的穿杨百步，用不着时，几竿箭，煮不熟饭锅。极至那痴呆懵董，生来有福分的，随他文学低浅，也会发科发甲；随他武艺庸常，也会大请大受。真所谓时也、运也、命也。俗语有两句道得好：'命若穷，掘着黄金化做铜；命若富，拾着白纸变成布。'总来只听掌命司颠之倒之。"这当然是一种宿命论，但又不完全是，凌濛初一生困于场屋，经时济世的抱负得不到充分的施展，面对不公的现实，他困惑、不平乃至愤懑，这段议论含有浓厚的牢骚和自嘲的意味。

第三种类型是入话与正话相反相成，用相反的故事做入话，达到衬托正话主题的效果。例如《拍案惊奇》卷十《韩秀才乘乱聘娇妻，吴太守怜才主姻簿》正话写金朝奉在朝廷点秀女的风头上慌忙把女儿许嫁给韩秀才，待风头过去又后悔不该与穷秀才签订婚约，于是倚富欺贫，企图毁约赖婚，不料碰上吴太守这位有识见、主持公道的父母官，由吴太守作主成就了韩秀才的婚姻。韩秀才虽穷却有才，金朝奉一双势利眼，有眼也不识英雄。入话的故事相反，叙春秋时郑国徐大夫之女慧眼识英雄，不顾世俗之见，拒绝嫁给地位显赫又仪表堂堂的公孙黑，却嫁给地位较低的公孙楚，后来果如徐小姐所料，公孙黑不得善终，公孙楚小有折挫而终究富贵荣华。又如《二刻拍案惊奇》卷六《李将军错认舅，刘氏女诡从夫》正话叙述元末战乱中一对夫妻失散，妻子被军阀占有，丈夫找到妻子，相见而不敢相认，双双忧伤而死，死后才结合在一起。入话的故事刚好相反，夫妻生前不合，死后仍然各自东西，不肯合葬一穴。入话说："此是夫妇不愿成双的榜样，比似

那生生世世愿为夫妇的差了多少！而今说一个做夫妻的被拆散了，死后精灵还归一处到底不磨灭的话本。可见世间夫妇，原自有这般情种。”

第四种类型是议论，入话没有完整的故事，议论可以引用诗词、典故，也可以夹叙夹议，总之是阐释正话的主题。如《拍案惊奇》卷十八《丹客半黍九还，富翁千金一笑》入话从唐寅的四句诗谈起，剖析炼丹骗术；《拍案惊奇》卷十九《李公佐巧解梦中言，谢小娥智擒船上盗》入话历数中国历史上的女中豪杰，说明有智有才有识有勇的女子可以干出一番须眉男子未必干得出来的惊天动地的事业；《二刻拍案惊奇》卷三十七《叠居奇程客得助，三救厄海神显灵》入话先分析《周秦行纪》、《后土夫人传》等等对于鬼神的虚构，采用先抑后扬的手段来标榜正话所叙辽阳海神的真实可信。这种类型入话与正话结合得最紧密，作者运用起来也比较自由，后来的话本小说越来越多的采用它，如陆人龙的《型世言》和李渔的《无声戏》等等。

第四节　韵文套语

叙事散文中插入韵文，史传就有先例，南北朝的古小说已不罕见，唐代传奇小说则是常见现象，话本小说中韵文的插入当然没有什么新奇。但话本小说穿插韵文完全来自另一个系统，它从口传文学演变过来，无论是韵文本身还是运用这些韵文的方式，都带有口传文学的烙印，形成与文言小说完全不同的风格特征。话本小说的韵文包括有诗、词、骈文、偶句和唱词等，主要用来描状、评论和调整叙述节奏。这些韵文多半是现成的套语，不同的

作品都可以借用。元杂剧也有借用成句的惯例，几乎每一本杂剧里都有借用现成曲词的情况，这说明借用成句是说唱文学的一大特点。作者借用时毫不掩饰，也毫无愧色；而听众读者也决无指责其抄袭之意，视其为自然。

话本小说的韵文套语有很多类型，常见的首先有一些诗词名句和格言警句，这些韵文和偶句都出自名家名作，但话本小说一般并不注明，有时特别注明却又有张冠李戴的错误，这种不明出处的错误在早期话本小说中较为多见。罗烨《醉翁谈录》说“夫小说者，虽为末学，尤务多闻”，除了学习《太平广记》、《夷坚志》等等，从而掌握大量故事素材之外，还要熟习诗词名句，“论才词有欧、苏、黄、陈佳句，说古诗是李、杜、韩、柳篇章”。这些诗词名句烂熟在胸，表演时才能即兴发挥，恰到好处。话本小说用诗词名句做套语，即是“说话”伎艺的遗存。试举五例：

1)折戟沉沙铁未消，自将磨洗认前朝。(杜牧《赤壁》)

——《六十家小说》:《戒指儿记》。

2)渔阳鼙鼓动地来，惊破《霓裳羽衣》曲(舞)。(白居易《长恨歌》)

——《古今小说》卷三《新桥市韩五卖春情》。

3)周公恐惧流言日，王莽谦恭下士时。假若当时身便死，一生真伪有谁知？(白居易《放言》五首之三)

——《二刻拍案惊奇》卷七《吕使君情媾宦家妻，吴太守义配儒门女》。

4)身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。(李商隐《无题》)

——《西湖二集》卷十二《吹凤箫女诱东墙》。

5)运筹帷幄之中，决胜千里之外。(《史记·高祖本纪》)

——《西湖二集》卷十八《商文毅决胜擒满四》。

许多韵文套语虽然不出自名家手笔，而可能是民间流传的俗语、谚语，一些俗谚经话本小说反复引用亦相当有名。这一类中以偶句为多，例如：

1)分开八片顶阳骨，倾下半桶冰雪水。

——《六十家小说》:《洛阳三怪记》

《六十家小说》:《五戒禅师私红莲记》

《六十家小说》:《错认尸》

《警世通言》卷三十《金明池吴清逢爱爱》、

《二刻拍案惊奇》卷二十四《庵内看恶鬼善神，井中谈前因后果》

《二刻拍案惊奇》卷二十八《程朝奉单遇无头妇，王通判双雪不明冤》

《二刻拍案惊奇》卷三十三《杨抽马甘请杖，富家郎浪受惊》

2)老龟烹不烂，移祸在枯桑。

——《六十家小说》:《曹伯明错勘赃记》

《喻世明言》卷二十六《沈小官一鸟害七命》

《喻世明言》卷三十八《任孝子烈性为神》

《警世通言》卷十九《崔衙内白鹞招妖》

《醒世恒言》卷十五《赫大卿遗恨鸳鸯绦》

《西湖二集》卷三十二《薰莸不同器》

3)三寸气在千般用，一日无常万事休。

——《喻世明言》卷十《滕大尹鬼断家私》

《警世通言》卷二十二《宋小官团圆破毡笠》

《警世通言》卷二十五《桂员外途穷忏悔》

《醒世恒言》卷九《陈多寿生死夫妻》

《醒世恒言》卷十《刘小官雌雄兄弟》

《醒世恒言》卷十七《张孝基陈留认舅》

4)猪羊送屠户之家，一脚脚来寻死路。

——《六十家小说》:《戒指儿记》

《喻世明言》卷二十六《沈小官一鸟害七命》

《警世通言》卷十四《一窟鬼癞道人除怪》

《醒世恒言》卷三十三《十五贯戏言成巧祸》

《拍案惊奇》卷十四《酒谋财于郊肆恶，鬼对案杨化借尸》

《拍案惊奇》卷三十《王大使威行部下，李参军冤报生前》

《二刻拍案惊奇》卷四《青楼市探人踪，红花场假鬼闹》

话本小说的套语可出自名家，也可来自民间。套语的形式不止于偶句，它可以是一首诗，一首词或一成篇韵文、骈文等。一首诗，例如：

二八佳人体似酥，腰间仗剑斩愚夫，虽然不见人头落，暗里教君骨髓枯。

《喻世明言》卷三《新桥市韩五卖春情》、《二刻拍案惊奇》卷二十九《赠芝麻识破假形，撷草药巧谐真偶》都曾使用。套语用一首词的，如：

丈夫只手把吴钩，欲斩万人头。如何铁石打成心性，却为花柔？君看项籍并刘季，一怒使人愁。只因撞着虞姬戚氏，豪杰都休。

这是北宋词人卓田的《眼儿媚》，《六十家小说》之《刎颈鸳鸯会》、《拍案惊奇》卷三十二《乔兑换胡子宣淫，显报施卧师入定》等都

使用过。成篇韵文、骈文用作套语的，例如：

> 云鬓轻笼蝉翼，蛾眉淡拂春山；朱唇缀一颗樱桃，皓齿排两行碎玉。莲步半折小弓弓，莺啭一声娇滴滴。

《警世通言》卷八《崔待诏生死冤家》、《二刻拍案惊奇》卷二十七《伪汉裔夺妾山中，假将军还姝江上》都曾引用，后者引用时五、六两句变为："花生丹脸，水剪双眸，意态自然，技能出众。直教杀人壮士回头觑，便是入定禅师转眼看。"成篇的套语在运用中，其文字常常有所变动，这并不是独一无二的现象。

还有一种套语暗含数字序列，这套语除了字面的意思之外，又藏有文字机趣，会产生一种特殊的效果，例如《六十家小说》之《阴骘积善》所引：

> 十色俄分黑雾，九天云里星移。八方商旅归店，解卸行装。北斗七星隐隐，遮归天外。六海钓叟，系船在红蓼滩头。五户山边，尽总牵牛羊入栅。四边明月，照耀三清。边廷两塞动寒更，万里长天如一色。

《拍案惊奇》卷二十一引《阴骘积善》做入话，对这篇套语文字略作改动。这是从十到一的倒数。还有从一到十的正数，如：

> 朱唇一点红，翠眉二道绿；三寸窄金莲，四体俱不俗。身材是五长，心性纵六欲；七情乃嗜淫，八字生何毒。寻夫到九街，十度还嫌促。

此例见《西湖二集》卷二十八《天台匠误招乐趣》。

套语在话本小说中的作用归纳起来有以下几个方面。第一，开宗明义点明小说的主题。承担这种功能的套语一般都在入话部分或故事开头。例如《刎颈鸳鸯会》入话开头引诗词各一首，词即上举的《眼儿媚》"丈夫只手把吴钩"，然后议论说："于今又有个不识窍的小二哥也与个妇人私通，日日贪欢，朝朝迷恋，后惹

出一场祸来，尸横刀下，命赴阴间，致母不得侍，妻不得顾，子号寒于严冬，女啼饥于永昼。静而思之，着何来由？况这妇人不害了你一条性命了？真个：娥眉本是婵娟刃，杀尽风流世上人。"议论由《眼儿媚》词意生发，这《眼儿媚》即道出了故事的寓意。《金瓶梅词话》开头也引用这首《眼儿媚》，提示读者该小说是以淫说法。

第二是描状人物景色。套语中以描写女子容貌的为最多，上举的"云鬓轻笼蝉翼，蛾眉淡拂春山"、"朱唇一点红，翠眉二道绿"即是，常见的还有如《西湖三塔记》(《六十家小说》)："绿云堆发，白雪凝肤，眼横秋水三波，眉插春山之黛，桃萼淡妆红脸，樱珠轻点绛唇，步鞋衬小小金莲，玉指露纤纤春笋。"用得更俗的如《宋四公大闹禁魂张》(《喻世明言》)："黑丝丝的发儿，白莹莹的额儿，翠弯弯的眉儿，溜度度的眼儿，正隆隆的鼻儿，红艳艳的腮儿，香喷喷的口儿，平坦坦的胸儿，白堆堆的奶儿，玉纤纤的手儿，细袅袅的腰儿，弓弯弯的脚儿。"这些套语的使用还是要看对象的，像"黑丝丝的发儿"这一篇只用于形容淫荡的女人，《宋四公大闹禁魂张》用来描状一个通奸的妇人，《水浒传》描写潘巧云，《金瓶梅词话》描写潘金莲，等等。套语用以描写景色也很常见，如上举的"十色俄分黑雾，九天云里星移"等，描状景物，类似数字序列而带有文字游戏趣味的套语还有不少，比较典型的例如一字至七字诗，《崔衙内白鹞招妖》(《警世通言》)描写"夏"、"月"、"风"的套语，其《风》篇："风，风！荡翠、飘红，忽南北，忽西东。春开柳叶，秋谢梧桐。凉入朱门内，寒添陋巷中。似鼓声播陆地，如雷振响晴空。乾坤收拾尘埃净，现日移阴却有功。"

第三是描状事态和心态。套语这种作用，类似修辞方法的比喻，使得某个事件的发展状态和人物内心的某种心态形象易晓。

例如《戒指儿记》写尼姑悄悄把阮三引进庵院与玉兰幽会，阮三爱慕玉兰已久，有此机会自然是喜出望外、兴奋不已，然而等待他的却是死亡，作者在阮三赴约时用套语说："猪羊送屠户之家，一脚脚来寻死路。"暗示喜中寓忧，福中伏祸。又如《程朝奉单遇无头妇，王通判双雪不明冤》写程朝奉垂涎酒店李方哥之妻陈氏美色，用钱买通李方哥夫妇，约定当晚到李家与陈氏幽会，程朝奉如约来到李家，却看到陈氏血淋淋地躺在地上，连头也没有了，文中道："（程朝奉）走进看时，不见一个人影，忙把桌上火移来一照，大叫一声：'不好了！'正是：分开八片顶阳骨，倾下一桶雪水来。"这个套语描状程朝奉从极度兴奋变到极度惊恐的心态就十分准确和形象。

第四是评论事理。这类套语一般都是从生活经验总结出来的俗谚。例如《曹伯明错勘赃记》（《六十家小说》）写谢小桃与奸夫合谋陷害自己的丈夫曹伯明，曹伯明被判有罪，文中引用套语："老龟烹不烂，移祸在枯桑。"意指嫁祸于人。《赵伯升茶肆遇仁宗》（《喻世明言》）写赵伯升文才尽好，仅因试卷一字之误不肯认错，被黜而不用，流落街头，偶在茶肆与仁宗相遇，被仁宗赏识而发迹做官。文中用套语评论说："着意种花花不活，无心栽柳柳成荫。"

第五是用于文势的顿挫和转接。这类套语本身也有一定的意义，但主要的意义在于调整叙述的节奏。例如《杜十娘怒沉百宝箱》（《警世通言》）叙及杜十娘设计赎身，与李甲双双离开妓院，一段紧张的情节告一段落，这里需要舒缓一下，便用套语道："鲤鱼脱却金钩去，摆尾摇头再不来。"早期作品中，用于调整节奏的套语往往要长一些，早期作品更接近"说话"，"说话"表演中遇到情节告一段落就需要有所停顿，如同戏曲一折戏演完必有

一个幕间一样，观众听众在情绪上要缓一口气，说话人也需要稍稍放松，有时便请陪唱出来，如《刎颈鸳鸯会》（《六十家小说》）便穿插了十篇“商调醋葫芦”。

“说话”中的套语有的选自名家作品，有的则出自民间和个人创作，套语的选编者和创作者一般都是书会先生，或称书会才人。《简帖和尚》（《六十家小说》）结尾说：

> 一个书会先生看见，就法场上做了一只曲儿，唤做《南乡子》。

“书会”是“说话”伎艺（可能还包括戏剧等）的行会组织，书会先生书会才人大都是地位不振而又有一定文艺才能的士人，他们专门为说话人和戏剧班子编写脚本。《杨温拦路虎传》（《六十家小说》）明确称套语为才人所作：

> 才人有诗说得好：“求人须求大丈夫，济人须济急时无。渴时一点如甘露，醉后添杯不若无。”

《水浒传》（百回本）第九十四回也说到书会吟诗和韵的事，并举出一首话本小说常用的套语：

> “山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休。暖风薰得游人醉，只把杭州作汴州。”这西湖景致，自东坡称赞之后，亦有书会吟诗和韵，不能尽记。

“山外青山楼外楼”这首诗是南宋诗人林升的作品，谴责那些在国家危难中陶醉于歌舞享乐的行为，这首诗被许多话本小说引用，如《单符郎全州佳偶》（《喻世明言》）、《白娘子永镇雷峰塔》（《警世通言》）、《陆五汉硬留合色鞋》（《醒世恒言》）、《孔淑芳双鱼扇坠传》（《熊龙峰刊行小说四种》）等，因而也成为套语。

运用套语是口头文学的特征之一，但不能把是否运用套语作为衡量一部作品是口头文学还是书面文学的唯一标准。话本

小说脱胎于口头文学的“说话”，它在表达方式上受到“说话”的影响，套语的运用就是其表现之一。话本小说是保留着口头文学胎记的书面文学，不能因为它使用套语就断定它是口头文学[①]。“三言”中有一部分作品来源于“说话”，而有一部分则是文人据笔记小说和传奇小说改编，最著名的例子是《喻世明言》卷一《蒋兴哥重会珍珠衫》和《警世通言》卷三十二《杜十娘怒沉百宝箱》，前者据宋懋澄《九籥别集》卷二《珠衫》改写，后者据宋懋澄《九籥集》卷五《负情侬传》改写，都不是来源于“说话”。这两篇是典型的文人创作，而且是冯梦龙写得最成功的作品中的两篇。这两篇都用了不少套语，俗的雅的均有。俗的如：

我不淫人妇，人不淫我妻。

世上万般哀苦事，无非死别与生离。

有缘千里能相会，无缘对面不相逢。

画虎画皮难画骨，知人知面不知心。

羊肉馒头没的吃，空教惹得一身骚。

鲤鱼脱却金钩去，摆尾摇头再不来。

逢人且说三分话，未可全抛一片心。

雅的也有，《杜十娘怒沉百宝箱》叙杜十娘与李甲离京南下至瓜洲渡口，风雪阻渡，这时借柳宗元《江雪》来描状景色：

千山云树灭(鸟飞绝)，万径人踪绝(灭)；孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

这两篇作品虽然使用了套语，但不能说是口头文学。话本小说起源于口头文学，它也受口头文学的表现方式的制约，然而它与口

① 见陈炳良《话本套语的艺术》，载《小说戏曲研究》第一集，台湾联经出版事业公司，1988年。

头文学毕竟是不同的范畴。从话本小说的历史看，从《六十家小说》到“三言”，到“二拍”，到《型世言》，再到《无声戏》、《十二楼》，套语的使用渐次减少，作品中的韵文由作者自创的则渐次增多，《型世言》的套语就很少了，《无声戏》和《十二楼》的韵语差不多都是作者创作的，也就是说基本不使用套语，而这也就标志话本小说已完全文人化，或者称为雅化了。

第五节　叙述方式——说给人听

话本小说之所以冠以“话本”这个姓氏，不单因为它是“说话”的血亲后代，更重要的是因为它始终没有跳出“说话”的表达方式。且不说明代作品，即使是清初李渔的《无声戏》、《十二楼》，尽管在体制上已突破传统格式，比如入话几乎与正话融为一体，摒弃套语而代之以自己创作的韵文，等等，但在叙述方式上仍然遵循“说给人听”的法则，作者始终站在故事与读者之间，扮演着说故事的角色。这与传奇小说和笔记小说的叙事方式不同，传奇小说和笔记小说叙事方式来自史传叙事传统，中国史传叙事采用呈现式，作者不是把事件讲述出来，而是用文字安排事件重演一遍，使事件象实际发生的那样再现出来，作者则隐藏在背后。由于这种叙事方式对现实的精确复制，它可以缩短甚至消除读者与故事世界的距离，使读者有亲临其境的幻觉。又由于作者的隐蔽，同时容易使读者相信这是客观的真实的记录，而这种现实主义的幻觉正是史传所追求的效果。中国史传自它们诞生之日起就是供人阅读的，不同于古罗马史学家普鲁塔克的史传文。普鲁塔克的史传作品继承的是史诗叙

事传统，说给人听，这种史诗传统在我国少数民族中也存在，三大英雄史诗《格萨尔王传》、《玛纳斯》和《江格尔》即是，继承史诗传统的有著名的史传著作《蒙古秘史》。不过，它们不是中国史传的主要构成部分。然而话本小说的叙事方式却与古罗马的史传文和我国少数民族的史传文基本相同，足以说明它们的源头都是口头文学。

话本小说的叙事方式与中国传统戏曲的叙事方式在本质上是相同的，它们都是非戏剧化的叙述，让读者和观众与故事世界保持距离，不致发生如实再现或亲临其境的幻觉，从而产生所谓"间离效果"。这种叙事方式在小说中和在戏曲舞台上的具体表现形态当然是不同的，话本小说是讲述式，采用第三人称全知视角进行叙述，作者在讲述故事中可以随时中断情节，站出来直接对某个事物进行解释，或对某种事态进行评论。

诠释的范围很广，某个名物，某种习俗或某个制度，因时代久远当时人不明白，或者虽然是当时的东西，但大多数人不了解，由于读者多半是平民百姓，这就不能不予解说。这种解说除了帮助读者理解有关情节之外，它本身也有一定的知识性和趣味性，具有故事情节之外的存在价值。例如《二刻拍案惊奇》卷五《襄敏公元宵失子，十三郎五岁朝天》叙及元宵看灯贵族人家都要捧着帷幙，作者解释说：

> 看官，你道如何用着帷幙？盖因官宦人家女眷，恐怕街市人挨挨擦擦，不成体面，所以或用绢段或用布匹等类，扯作长圈围着，只要隔绝外边人，他在里头走的人，原自四边看得见的。晋时叫他做步障，故有紫丝步障、锦步障之称。这是大人家规范如此。闲话且过，却说……

这是诠释一种名物。又有解说某种习俗的，如《醒世恒言》卷三

《卖油郎独占花魁》叙及莘瑶琴被骗卖到妓院，嫖客金二员外"梳弄"了她。"梳弄"专指妓女第一次接客，在妓家是有一定礼仪的，作者便讲解说：

> 从来梳弄的子弟，早起时，妈儿进房贺喜，行户中都来称贺，还要吃几日喜酒。那子弟多则住一二月，最少也住半月二十日。

莘瑶琴本是良家少女，她被灌醉后给金二员外破了身，次日清早她发现自己被糟蹋，疯狂地扑向金二员外，吓得这位嫖客立即离开妓院走了。按规矩金二员外要住上半月二十日或更长的时间，他第二天便悻悻然离去，可见莘瑶琴当时的愤怒是超乎常态的。还有解释某个制度的，如《娱目醒心编》卷五《执国法直臣锄恶，造冤狱奸小害良》写嘉靖皇帝将马录廷杖一百，"廷杖"是何种刑罚，清代人已不甚清楚，作者于是加以说明：

> 这廷杖法律，历代所无，唯明朝独有。自设此以来，不知屈死了多少忠良！那见得廷杖利害？凡官府犯罪，但发锦衣卫打问，例将犯官一拶敲五十，一夹敲五十，杖三十，名曰"一套"。此是锦衣卫打问规矩，已有受刑不过而死的。若奉旨廷杖，特遣内臣监视，大小众官俱着朱衣陪列午门外西墀下，左边坐中使，右边坐锦衣卫，各三十员，下面旗校百人，皆衣襞衣，手执木棍，齐齐排列。宣读旨意毕，一人持麻布兜从犯人肩脊套下，直至腰边，连两手束定，左右不得转动；一人缚其两足，四面牵住，唯露出两股受杖。头面触地，尘埃满口，连喊也喊不出的。打一下，上面高喝一声"重打！"打完一百，杖必数折。众官侧目屏息，气象森严，俨如阎罗殿前一般。行杖旗校，练就一副手段，打得两腿如瓮，里面血肉糜烂，外面皮肤一毫不破。医治的法：用刀割开外皮，剜尽内边

烂肉，要取活羊一只，割他腿肉填补空处，使他血肉相连，长成一片，然后可以行动。故明时有“羊肉屁股老先生”，人人敬畏他的。

这一大段文字完全从情节中游离出来，把廷杖的情形讲得有声有色，从小说主题结构系统论的观点看，它是节外生枝的赘笔。但话本小说保留有口头文学即兴发挥的特点，遇到某个机缘触发了作者灵感，信笔写来，虽逸出情节轨道，但趣味盎然，仍不失为好文章。杜纲恰好熟悉明朝廷杖刑律，写到这里多说几句，反倒为这篇小说增加了容量和色彩。

作者的诠释还不止于名物、风俗、典章制度等等，对于故事中某个重要细节，凡读者不易明了的，作者一般都要特别地加以解说。例如《拍案惊奇》卷一《转运汉遇巧洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》写文若虚携带一篓洞庭红橘出海，不料红橘在吉零国成了宝贝，一个橘子卖一枚银钱，一枚银钱重一两，文若虚喜出望外，顾客也千欢万喜。顾客为何高兴呢？作者解释说：

元来彼国以银为钱，上有文采。有等龙凤文的，最贵重；其次人物，又次禽兽，又次树木，最下通用的是水草。却都是银铸的，分两不异。适才买橘的，都是一样水草纹的，他道是把下等钱买了好东西去了，所以欢喜，也只是要小便宜肚肠，与中国人一样。

又如《喻世明言》卷一《蒋兴哥重会珍珠衫》写蒋兴哥到合浦县贩珠，与买主争执推搡，买主年老倒地毙命，县官判断买主死亡非殴打所致，原告诉状不能成立，但原告不服，县官便提出验尸，验尸之议一出，死者家属态度立即软化，表示服从判决。死者家属的态度为何如此突然转变？作者解释道：

原来宋家也是个大户，有体面的，老儿曾当过里长，儿子怎肯把父亲在尸场剔骨？

作者强调宋家是体面大户，决不愿意让自家尊长剖骨蒸尸，这段话对于解开明代的读者的疑惑是足够了，但对于现代读者却不够。古人对尸体的完整十分看重，认为割裂尸体与割裂生人没有什么不同，况且验尸中有许多坑害当事人的手段，可以弄得死者家属家破人亡。关于验尸，凌濛初在《二刻拍案惊奇》卷三十一《行孝子到底不简尸，殉节妇留待双出柩》开头有详细述说，可参见。再如《警世通言》卷三十二《杜十娘怒沉百宝箱》写杜十娘赎身出来，给李甲二十两银子做行资，可是到第二天启程上船时，李甲又身无分文了，作者估计读者不太理解，特作解释：

你道杜十娘把二十两银子与公子，如何就没了？公子在院中嫖得衣衫蓝缕，银子到手，未免在解库中取赎几件穿着，又制办了铺盖，剩来只勾轿马之费。

话本小说中的评论随处可见，评论有针对人物的某种心态和事件发展的某种趋势，有针对某个人物和某个事件，也有针对作品的主题，运用起来比较灵活自由。作者认为某处重要便中断叙述加以评论，评论可以用散文，也可以用韵文套语。

情节发展到人物将面临重大危险时，作者便出来说："若是说话的同年生，并肩长，拦腰抱住，把臂拖回，也不见得受这般灾悔！"《醒世恒言》卷三十三《十五贯戏言成巧祸》中刘官人得丈人资助的十五贯钱，兴冲冲喝醉酒回家，对他的小妾陈二姐戏称十五贯钱是卖她的身价，陈二姐信以为真，连夜出走，刘官人被杀，十五贯被盗，酿成一场灾祸。当刘官人醉醺醺走

在回家路上，作者就有这番议论，这议论预示着情节发展将有突变。《拍案惊奇》卷二《姚滴珠避羞惹羞，郑月娥将错就错》写姚滴珠因不能忍受公公婆婆的虐待而出走，结果半路被歹人拐骗，弄得局面不可收拾。当叙述到她清晨离家跑到渡口，渡口上正有一个歹徒在那里，作者插入评论说："说话的若是同时生，并年长，晓得他这去不尴尬，拦腰抱住，擗胸扯回，也不见得后边若干事件来。"

话本小说评论较多的作品是凌濛初的"二拍"，"二拍"插入的评论常常是长篇大论，从而构成它的艺术风格的一大特色。凌濛初与冯梦龙同时，他科场不得意，沉郁下寮，是一位忧国忧民的封建知识分子，他十分关注明末各种社会问题，在"二拍"各篇中揭露和抨击种种社会弊病，尤其是对科举制度、官吏制度、法律制度以及迷信丹术、盗匪娼妓等等社会病进行了痛快淋漓的批评。"二拍"中有些作品的评论意识太强烈，以致作品叙述的故事倒象是论点的例证。如《拍案惊奇》卷二十五《赵司户千里遗音，苏小娟一诗正果》正话开头和结尾都是议论，作者用第二人称说：

> 看官，你道娼家这派起于何时？元来起于春秋时节，齐大夫管仲，设女闾七百，征其合夜之钱以为军需，传至于后，此风大盛。然不过是侍酒陪歌，追欢买笑，遣兴陶情，解闷破寂，实是少不得的。岂至遂为人害？争奈"酒不醉人人自醉，色不迷人人自迷"。才有欢爱之事，便有迷恋之人；才有迷恋之人，便有坑陷之局。做姊妹的，飞絮飘花，原无定主；做子弟的，失魂落魄，不惜余生。怎当得做鸨儿龟子的，吮血磨牙，不管天理。又且转眼无情，回头是计。所以弄得人倾家荡产，败名失德，丧躯殒命，尽道这娼妓一家是陷人无底之

坑，填雪不满之井了。总由子弟少年浮浪，没主意的多，有主意的少；娼家习惯风尘，有圈套的多，没圈套的少。至于那雏儿们，一发随波逐浪，那晓得叶落归根？所以百十个姊妹里头，讨不出几个要立妇名，从良到底的。就是从了良，非男负女，即女负男，有结果的也少。却是人非木石，那鸨儿只以钱为事，愚弄子弟，是他本等，自不必说。那些做妓女的，也一样娘生父养，有情有窍，日陪欢笑，夜伴枕席，难道一些心也不动？一些情也没有？只合着鸨儿，做局骗人过日不成？这却不然，其中原有有真心的，一意绸缪，生死不变；原有肯立志的，亟思超脱，时刻不忘。从古以来，不止一人。而今小子说一个妓女，为一情人相思而死，又周全所爱妹子，也得从良，与看官们听。见得妓女也有好的。

这妓女是钱塘名妓苏盼奴，她爱上太学生赵不敏，赵不敏穷困潦倒，盼奴资助他发愤读书，终于发科授襄阳府司户之职，但因盼奴未落娼籍，不能与赵不敏一同赴任。赵不敏要与盼奴落籍，事未成却相思而死，临终托付兄弟将积蓄一半赠与盼奴，并告其弟可娶盼奴之妹。其弟至钱塘，才知盼奴也相思已死，其妹被陷入狱。后救其妹出狱，结为夫妻。苏盼奴类似“一枝花”李娃，她帮助情人读书成名，又关心妹子终身大事，身在污浊娼家却保持着一颗善良纯洁的心。作者结尾又议论说：

看官，你道此一事，苏盼奴助了赵司户成名，又为司户而死，这是他自己多情，已不必说。又念着妹子终身之事，毕竟所托得人，成就了他从良。那小娟见赵院判出力救了他，他一心遂不改变，从他到了底，岂非多是好心的妓女？而今人自没主见，不识得人，乱迷乱撞着了道儿，不要冤枉了这一家人，一概多似蛇蝎一般的。

传奇小说和笔记小说也有评论的成分，一般来说评论不多，而且不随便中断情节插进来，绝大多数的情况是评论置于篇末，仿《史记》"太史公曰"。然而更本质的差别是它们不用第二人称，话本小说插入的评论用第二人称，也就是作者直接面对读者说话，"看官，你道……"显然是模拟"说话"表演方式。曲艺表演者直接对观众说话或戏曲中的角色突然离开剧境直接与观众说话，这种方式在曲艺、戏曲表演中乃是经见的。从这一点可以看到话本小说的表现方式与口传文学有何等亲缘的关系。

话本小说作者的诠释和评论自成段落，游离于情节叙述之外，而且用第二人称，毫不掩饰叙事者的存在，这是"说给人听"的叙事方式的一个方面；这种叙事方式的另一个方面比较含蓄一些，不是一眼便可看出，须仔细观察。小说叙事包括概述和场景描写两个部分，概述交代人物故事背景，交代时间和场景的转换，概述实际上是作者在说话。现代小说的概述，有的让小说中的角色来承担，通过某个角色的口来交代这一切，这样使得作者隐蔽得更彻底。场景描写就是对一个具体场面中人物行动和言语的描写，其中也包括描写景物，但主要是行动和言语。现代小说的场景描写为追求精确再现生活的效果，是排斥作者介入的，甚至连人物心理分析也加以排斥，一切都要象生活中那样客观地呈现出来，如同戏剧场面和电影画面。话本小说在场景描写中却要加入作者的评介，有时是揭露人物内心隐秘，有时是解释人物行为的动机，有时则是予以评论。

《杜十娘怒沉百宝箱》有一场杜十娘与鸨儿的对话，内容是谈判杜十娘赎身的条件。杜十娘早有从良之心，现看中了李甲。李甲虽出身官宦世家，但他是出来读书应考的，盘缠在妓院很快花光，鸨儿要将他扫地出门。杜十娘要留住李甲，鸨便说除非李

甲拿出银子将十娘赎出去：

> 十娘道："妈妈，这话是真是假？"妈妈晓得李甲囊无一钱，衣衫都典尽了，料他没处设法。便应道："老娘从不说谎，当真哩。"

鸨儿视杜十娘为摇钱树，决不会在杜十娘红极一时的时候把她卖出去，鸨儿要撵走身无分文的李甲，杜十娘偏不依从，鸨儿于是出难题刁难杜十娘，并非有转卖杜十娘之意。鸨儿的话，作者耽心读者误解，便将鸨儿的真意揭示出来，标有重点的文字，是作者讲给读者听的。后来杜十娘赎出身来与李甲一同打点回乡，船泊瓜洲，杜十娘美色被孙富窥见，孙富顿生占有之心，遂邀李甲上岸吃酒，在酒楼上孙富与李甲有一段对话，孙富提醒李甲，携妓回家必遭严父怒斥，不如将杜十娘卖掉，拿了千两银子回家，算是一个交代。叙及此处，作者写道：

> 李甲原是没主意的人，本心惧怕老子，被孙富一席话，说透胸中之疑，起身作揖道……

这段话既写李甲的心态，又含有评论的意义。

《卖油郎独占花魁》叙卖油郎秦重一见到莘瑶琴便心动神摇，顿生爱慕之意，在临河酒馆吃酒出来，挑着油挑子边走边想，这里有一段心理活动描写：

> （秦重）挑了担子，一路走，一路的肚中打稿道："世间有这样美貌的女子，落于娼家，岂不可惜！"又自家暗笑道："若不落于娼家，我卖油的怎生得见！"又想一回，越发痴起来了，道："人生一世，草生一秋。若得这等美人搂抱了睡一夜，死也甘心。"又想一回道："呸！我终日挑这油担子，不过日进分文，怎么想这等非分之事！正是癞虾蟆在阴沟里想着天鹅肉吃，如何到口！"又想一回道："他相交的，都是公子王孙。

> 我卖油的，纵有了银子，料他也不肯接我。"又想一回道："我闻得做老鸨的，专要钱钞。就是个乞儿，有了银子，他也就肯接了，何况我做生意的，青青白白之人。若有了银子，怕他不接！只是那里来这几两银子？"一路上胡思乱想，自言自语。你道天地间有这等痴人，一个做小经纪的，本钱只有三两，却要把十两银子去嫖那名妓，可不是个春梦！自古道：有志者事竟成。被他千思万想，想出一个计策来。他道……

这样大段的心理描写亦来自口头文学，不单是说书，其他说唱文学如鼓词等，通常都有这样的表现方式。"你道天地间有这等痴人……"则又是作者评论。

"说话"的艺术活动主要靠口传和耳闻来完成，耳闻和阅读不同，耳闻是一次过的，听众不可能有停下来思索的时间，更不可能倒转回去再听一次，因此，说话人叙述到比较难以理解的地方就要停顿下来加以特别的强调、解释和评论。话本小说基本上承袭"说话"的表现方式，这并不是说它不从文言小说吸取营养。还是以《杜十娘怒沉百宝箱》为例，它也有学习文言叙事传统白描手法的方面，李甲被孙富一席话打动，回到舟中一言不发，杜十娘再三抚慰，李甲才把孙富的意思说出来，当杜十娘弄明李甲的态度之后，作者只写十娘"冷笑一声"，说"为郎君画此计者，此人乃大英雄也！"对十娘内心活动不置一词。第二天凌晨，十娘起床精心打扮，然后"微窥公子"，见公子"欣欣似有喜色"，便催公子快去回话，一手交钱，一手交人。作者虽然没有直接写十娘的心理活动，但十娘的心理活动却表现得非常生动明晰。作者这样处理，目的也许是要卖关子，使得"怒沉百宝箱"产生出人意料的震撼人心的效果。

第六节　话本小说的雅化

一　文人的编纂

传奇小说发展史上出现过俗化现象，从雅文学蜕变为俗文学，而作为俗文学的话本小说则有雅化的趋势，这是雅文学和俗文学向着自己相反方向的运动。这种演进自然是多种因素促使的，但其中有一个关键因素，那就是作者的成份。传奇小说的作者，最初基本上是文人学者达官贵人，随着时代观念的变迁，传奇小说在士人的价值观念中地位下降，他们宁可去模仿唐前的古小说去写笔记小说和野史笔记，再也不问津传奇小说了。传奇小说变成下层士人和一般庶民的娱乐工具。文体形式虽然没有根本的变化，但作品所蕴含的内容和内容所表达的观念却发生重大变化，从文化大传统变到小传统，话本小说本属文化小传统。也因为时代观念的演变，士人对通俗文化突然特别关注起来，他们想利用这些通俗的文学形式教化庶民，把儒家思想推进到庶民的日常生活中去。士人的参与固然提高了话本小说的地位，也提高了话本小说的艺术水平，但其内容却也悄悄地变化着，它渐渐脱离小传统而向大传统靠拢，这就是雅化现象。

文化的小传统以没有受过多少正式教育的庶民为主体与以上层知识分子为主体的文化大传统不同。以“三言”为代表的话本小说所以属于小传统，白话通俗的形式是一个方面，更重要的是它承载着小传统文化观念。这种观念的核心自然也是大传统的儒家伦理，但其边界却延伸得很远，容纳着大量新鲜活泼的民

间世俗的东西，与官方通过法令和教育所推行的正统儒家观念毕竟有一定距离。

“三言”展开的大千世界与传统诗文的世界有强烈的反差。传统诗文表现的是经过文人提炼过的高雅的精神世界，人性中那些是被认为不符合儒家理性的东西都被淘汰出去了，所以它表现的世界只是现实世界的一小部分，就一个诗人来说，它表现的情感世界也只是他个人情感世界的一小部分。如果完全依据一位诗人的诗作来判断他这个人，那是有片面性的，特别是困于复古主义的明代诗歌，诗人通常是戴着人格面具写作，他的诗很少暴露他的全部真实的灵魂。“三言”却很有些不同，它的视野扩大到社会各阶层，士农工商的生活，它几乎没有什么偏见地统统收容进作品中。特别应当注意的，它对于市井小民使用了浓墨重彩，表现出一种超越传统的亲情。《蒋兴哥重会珍珠衫》写枣阳商人蒋兴哥出外经商，新婚的妻子耐不住寂寞被别人引诱成奸，深爱着妻子的蒋兴哥痛苦地休掉了妻子，后来天赐机缘，才与妻子破镜重圆。蒋兴哥忠厚、善良、多情，他既没有什么地位，也没有建立什么事业，芸芸众生而已，然而他的悲欢离合却令人同情不已。《新桥市韩五卖春情》的商人吴山，《闲云庵阮三偿冤债》的商人之子阮三，他们都因贪恋女色而陷于困境，阮三为此送了性命。吴山和阮三都不是讨厌的人，作者是在告诫人们警惕好色的弱点。《金玉奴棒打薄情郎》写一位乞丐的女儿做了官府的夫人，《李秀卿义结黄贞女》写商人的孤女扮成男子与另一男子结拜兄弟经商，七年后才暴露真相，二人结为夫妻。古代有女扮男装去从军的，去读书的，而去做生意，仅此一例。《吕大郎还金完骨肉》的商人吕大郎拾金不昧，善有善报，不意找回了丢失五年的儿子。《崔待诏生死冤家》写王府中的养娘秀秀和工匠崔宁的爱

情悲剧，把奴隶的爱情写得这样执著和热烈，在古代文学中十分罕见。《小夫人金钱赠年少》中的小店员张胜抵制金钱和美色的诱惑，避免了一场大祸。《宋小官团圆破毡笠》的宋小官原是乞丐，与船户女儿结婚，因患病不愈被岳丈抛弃在荒滩，不料获得强盗金库，发了大财又治好拙病，最后一家团圆。他与宜春的恩爱情深，表现得十分动人。《乐小舍拚死觅偶》写商人之子乐和与顺娘相爱，乐和求婚因门第不当而被拒绝，一日看钱塘江潮，顺娘不慎落入江中，乐和拼死跳入水中相救，情义感动父母，两人结为夫妻。《白娘子永镇雷峰塔》的男主人公许宣乃是临安一家药店的主管，出身寒微又不是才子，他与白娘子的故事却非常动人。《金明池吴清逢爱爱》中那位痴情的爱爱是一个店主的女儿，她为情而死，死而不能忘情。《赵春儿重旺曹家庄》和《杜十娘怒沉百宝箱》写两位妓女为争取过普通人生活的一段历程，赵春儿侥幸成功了，杜十娘却是一个千古悲剧。《乔彦杰一妾破家》写商人乔彦杰因好色而弄得家破人亡，是话本小说常见的主题。《宋四公大闹禁魂张》写市井名偷。《桂员外途穷忏悔》写忘恩负义的商人。《万秀娘仇报山亭儿》写社会歹徒。《蒋淑真刎颈鸳鸯会》写市井淫妇。《卖油郎独占花魁女》写小商贩与名妓的姻缘，名妓而嫁给一个小商贩，这是对同类主题的重大突破。《钱秀才错占凤凰俦》和《乔太守乱点鸳鸯谱》都是写市井中的婚姻喜剧，而《陈多寿生死夫妻》则是写市井中的恩爱夫妻。《刘小官雌雄兄弟》写小酒店主收养两个孤儿，其中一个竟是女扮男装，雌雄兄弟经商发财并结为夫妻。《施润泽滩阙遇友》写商人的友谊。《白玉娘忍苦成夫》中帮助丈夫而自己忍受二十多年痛苦的白玉娘是一位婢女。《张廷秀逃生救父》的男主人公是木匠。《十五贯戏言成巧祸》和《一文钱小隙造奇冤》都是写市井公案，前者因一句

戏言而酿成杀身之祸，后者为一文钱而断送了十三条性命，作者揭露市井小民的愚蠢行为，批评中亦含有一定的同情。

"三言"的世界以市井生活为主体，题材的这种倾斜表现了编者和作者的一种观念，即市井小民也是有性格、有良知、有喜怒哀乐的人，值得去关心、去同情、去表现。中国封建社会长期以来都是重农抑商，士农工商，商排在四民之末，一直到明代前期，法律对商人仍是很苛刻的。"（洪武）十四年（1381）上加意重本抑末，下令农民之家许穿绸纱绢布，商贾之家只许穿布；农民之家但有一人为商贾者，亦不许穿绸纱。"[①] 嘉靖年间以后阳明之学大兴，泰州学派的王艮做过灶丁，经过商，他门下弟子，农工商贾都有，说明社会观念才开始发生变化。然而在文学作品中倾注笔墨去描写市井的俗人俗事，除了说唱和戏曲之外，就只有白话小说了。

就人的外部世界来说，"三言"写了传统诗文不屑一顾的俗人世界；就人的内部世界来看，"三言"却又写了传统诗文不肯暴露的人的酒色财气欲望的一方面。蒋兴哥的妻子三巧儿与人通奸，蒋兴哥闻知后痛苦欲绝，决定休掉三巧儿，但同时又自责："当初夫妻何等恩爱，只为我贪着蝇头微利，撇他少年守寡，弄出这场丑来，如今悔之何及！"这自责的认识基础就是承认人都有男女之欲。基于这种认识，蒋兴哥休了她，却没有在财物上亏待她，后来又终于再接受了她。这种事情如果发生在诗礼之家，蒋兴哥不是商人而是一位士人，那将如何？又如卖油郎秦重见到名妓莘瑶琴，作者写他痴想："人生一世，草生一秋，若得这等美人搂抱了睡一夜，死也甘心。"这种强烈的欲望驱使他百折不挠的

① 徐光启《农政全书》卷三。

努力，终于用诚意打动了莘瑶琴。作者非但没有谴责秦重的欲望，反而用一个美满的结局来肯定了它。

“三言”体现的是市井小民的价值观念。承认男女之欲为合理，则必然牵涉传统道德观念中的一个非常敏感的“贞节”问题。传统观念认为女人失去贞操勿宁死，不论是她自愿的还是被迫的，毫无通融的地步。但“三言”却更看重情，三巧儿虽然失身，但对丈夫仍有爱情，因为这个“情”，蒋兴哥完全原谅了她的不贞。成书于崇祯十三年的话本小说集《欢喜冤家》中有一篇《李月仙割爱救亲夫》，写药材商人的妻子李月仙有外遇，她的情夫想陷害她的丈夫，她得知以后立即告发情夫。李月仙的行为比三巧儿走得更远，但因为她毕竟对丈夫有情义，作品没有谴责她。这类作品所表现的性爱观念是对封建贞节观的挑战。“三言”的道德观特别突出诚信不欺。《施润泽滩阙遇友》中丝绸商人施复拾得六两银子，在路边一直等到失主来找，把银交还才肯罢休，后来他养蚕缺桑，那位丢失银子的朱恩又帮助了他，诚信不欺使他们成了老朋友。《吕大郎还金完骨肉》的吕大郎也因拾金不昧而得到善报。而《桂员外途穷忏悔》则提供了一个反面的事例，桂富五经商破产，走投无路被朋友收留，但桂富五忘恩负义，盗走朋友家的积蓄，使朋友遗属陷入困境，结果遭到悲惨的报应。“三言”写了许许多多曲折动人的故事，这些故事的背后有一个共同的无形的主宰，这就是因果报应。因果报应不单是佛教观念，它实质上是以儒家观念为核心的三教混合的民间信仰。

话本小说作为俗文化，它自身也有一个重要特征，那就是以娱乐为其主要目的。要娱悦读者，就不能不适应读者的欣赏趣味。读者的欣赏趣味大体要受主客两个方面因素的制约。主观

方面一是文化修养的程度，二是人的精神需要的多样。话本小说的读者对象是具有初等和中等阅读能力的广大庶民，他们需要的不是玄远高妙、博大精深的阳春白雪，他们需要下里巴人，引人入胜的故事是最主要的。话本小说的主要读者是庶民，但上层知识分子也并非不感兴趣，人的精神需求不是单一的，娱乐消遣也是一种需要。所以话本小说重视情节本身的价值，对于情节的思想和社会内涵是不多深究的，这一点在早期话本小说中表现得尤为突出，像《宋四公大闹禁魂张》、《西山一窟鬼》、《崔衙内白鹞招妖》等等，除了故事本事的趣味之外，可以说没有多少蕴含。此外，话本小说多写男女情事，而且常有色情描写夹杂其间，这也是投合读者的口味。客观方面的因素，例如时尚的风气，社会舆论关注的热点，社会普遍的心理等等，综合起来也会决定话本小说题材的取向和表现方式的变化趋势。明代嘉靖万历时期世风淫靡，话本小说中的色情成分就较重，明末社会危机爆发，话本小说就多写社会问题和时事政治。由于话本小说以娱乐为主要目的，不像诗文那样表现自我，所以作品的个性风格不甚明显。当然，这只是指在文化小传统圈子中的话本小说。后来文人拿它当做载道的工具，或者当做表现自我的工具，那它的性质就在变化了，它会提升到雅文化的层次，然而，那时话本小说文体也就宣告终结了。

上层文人参与话本小说创作之日就是它雅化发轫之时。冯梦龙是一位尊重和理解通俗文化的大家，他编纂的"三言"基本保持着通俗文学的面貌，尽管如此，"三言"中按编写时序列在最后的《醒世恒言》就比较有了文人气味。"三言"出版后"行世颇捷"，书商见有利可图，遂鼓动文人仿而效之。崇祯元年(1628)凌濛初受书商怂恿编写《拍案惊奇》，初刻出来也大受欢迎，"贾人

一试之而效，谋再试之。……意不能恝，聊复缀为四十则”[①]，是为《二刻拍案惊奇》。《二刻拍案惊奇》成书在崇祯五年（1632）。陆人龙编写《型世言》大约在崇祯四、五年（1631、1632）[②]。三言二拍一型把话本小说文体定型化，为话本小说在文坛上争得一席之地。崇祯年间周清原的话本小说集《西湖二集》共三十四篇作品，写的都是发生在西湖的故事。这部小说集的文人气比较浓厚，诚如阿英所说，“明朝统治者的崩溃危机，自万历以后，是一天一天的加深，到崇祯已经是无可挽救了。当时一部分较清明的知识分子，目击内忧外患，贪污横行，民不聊生，心头的悲愤是达到了极度。较积极的，便采用种种方法，警惕国人，冀能‘挽颓运于万一’。像周清原的作《西湖二集》，借南宋史实，洪武盛世，一一加以演述，嘻笑怒骂，以暴露攻击，就是一种”[③]。周清原的这种思想与凌濛初和陆人龙是一致的，所不同的是周清原的《西湖二集》的创作成分更大，其中有些小说将多篇原始材料熔为一炉[④]，表现了更多的作家主观创造精神。崇祯刊本《七十二朝人物演义》四十卷演述战国以前四十位著名人物的故事，每卷标题用《四书》成句为之。此书磊道人序称，作此书是将理寓于趣，以教化中智之人。体制虽是话本小说，但实际上却是《四书》所褒扬的人物的形象注脚。

---

① 凌濛初：《二刻拍案惊奇小引》。

② 参见陈庆浩：《一部佚失了四百多年的短篇小说集〈型世言〉的发现和研究》（台湾中央研究院文哲研究所影印本《型世言》之导言，1992年）。

③ 阿英：《小说闲谈·西湖二集所反映的明代社会》（上海古籍出版社，1985年）。

④ 详见戴不凡：《小说见闻录·西湖二集取材的来源》（浙江人民出版社，1980年）。

二　文人的创作

入清以后，顺治到乾隆整整有一个半世纪是中国小说继续繁荣的时期。这段时期清朝统治者文网很密，制造了一起起令人发指的文字狱，但对于不登大雅之堂的小说似乎还没有那么严厉。顺治十七年（1660）发生过《无声戏》二集之文字案，统治者意在惩治刘正宗、张缙彦这些汉族高官，并没有追究作者李渔，其结果是将有违碍的作品删去，改名《连城璧》再版①。康熙四年（1665），丁耀亢因《续金瓶梅》获罪，在狱中关了一百二十天便释放了，从此《续金瓶梅》被改成《隔帘花影》仍继续印行。这两部作品都是政治的原因被查究，而白话小说以娱乐为主要目的，所以对于小说的创作没有产生明显的抑制作用。乾隆以后，统治者从道德风化的角度审查小说，屡下禁令，再加上乾嘉之学把上层知识分子吸引过去，内外夹攻，小说从此一蹶不振。从顺治到乾隆，话本小说专集呈现繁荣气象，现存世的有：

《一片情》，不题撰人，刊于顺治初年。

《清夜钟》，薇园主人作，刊于顺治初年。

《醉醒石》，东鲁古狂生作，刊于清初。

《照世杯》，酌元亭主人作，成书于顺康间。

《无声戏》，李渔作，刊于顺治初年。

《无声戏二集》，李渔作，刊于顺治十一年至十五年间。

《十二楼》，李渔作，刊于顺治十五年。

---

① 参见拙作《无声戏的劫难》（载《古典文学知识》1992年第1期，江苏古籍出版社）。

《云仙笑》，天花主人作，刊于清初。

《珍珠舶》，烟水散人作，成书于清初。

《美人书》，烟水散人作，成书于清初。

《五更风》，五一居主人作，刊于清初。

《弁而钗》，醉西湖心月主人作，刊于清初。

《宜春香质》，醉西湖心月主人作，刊于清初。

《八段锦》，醒世居士作，刊于清初。

《风流悟》，坐花散人作，刊于清初。

《飞英声》，古吴憨憨生作，刊于康熙初年[①]。

《都是幻》，潇湘迷津渡者作，刊于清初。

《别有香》，桃源醉花主人作，刊于清初。

《天凑巧》，不题撰人，刊于清初。

《人中画》，不题撰人，刊于清初。

《豆棚闲话》，圣水艾衲居士作，刊于康熙年间。

《西湖佳话》，墨浪子作，刊于康熙年间。

《警悟钟》，嗤嗤道人作，成书于康雍间。

《载花船》，西泠狂者作，成书约在清初。

《二刻醒世恒言》，心远主人作，刊于雍正年间。

《雨花香》，石成金作，刊于雍正年间。

《通天乐》，石成金作，刊于雍正年间。

《醒世骈言》，菊畦主人作，刊于乾隆年间。

《五色石》，徐述夔作，刊于乾隆年间。

《八洞天》，徐述夔作，刊于乾隆年间。

---

① 参见拙作《飞英声及其刊行年代》(载《古典文学知识》1993年第2期，江苏古籍出版社)。

《娱目醒心编》，杜纲作，刊于乾隆五十七年。

以上三十一种专集不是当时的全部，但主要的作品大概都在这里了。其中水平较高的作品都是较有名气的文人的作品，《无声戏》、《十二楼》，《豆棚闲话》，《五色石》、《八洞天》，《娱目醒心编》足以代表这个时期的水平也足以表明话本小说走向。另一种现象也不容忽视，下层文人为满足娱乐市场的需要制造了一大批色情的作品，如《一片情》、《弁而钗》、《风流悟》、《载花船》等。这些作品大抵搜集市井中的淫乱之事进行敷演，名为戒淫，实为宣淫。作者对故事情节和人物性格都不经心，只在男女床笫行为上做文章，然而手笔并非高明，不过是一些陈词滥套而已。这一现象说明话本小说的两极分化，主流在走向雅化，但同时还存在着俗不可耐的另一流。

李渔（1610—1680）号笠翁，是中国古代著名的戏曲家和戏曲理论家，著有《传奇十种》、《闲情偶寄》等戏曲及其理论作品多种。他同时也是一位小说家，除了话本小说集《无声戏》、《无声戏二集》和《十二楼》之外，还撰有长篇小说《肉蒲团》。李渔的话本小说在内容和形式的风格上与"三言"、"二拍"、"一型"已有明显的差异。他把小说看作是无声的戏曲，特别重视关目的新奇和人物角色的配置，所以他作品的故事即使也有本事来源，但在很大程度上都是自出心裁加以意构。他很得意这一点："若稗官野史则实有微长，不效美妇一颦，不拾名流一唾，当世耳目，为我一新。"[1] 这不是自炫自夸，刘廷玑也称他的小说戏曲"造意创词皆极尖新"[2]。

---

① 李渔《一家言全集》卷三《与陈学山少宰书》。

② 刘廷玑《在园杂志》卷一。

这样，李渔小说的故事就不怎么依赖现成的材料，以《十二楼》为例，其中《归正楼》系饾饤剪裁而成，《合影楼》据李渔自称，本事来源于抄本未刻的《胡氏笔谈》，《鹤归楼》本于段氏家乘中的《鹤归楼记》，十二篇有九篇完全出自作者构思。这是话本小说创作的一大进步，然而也是走出文化小传统的重要的一步。仅就故事情节而论，应当承认李渔小说的造意和关目都很尖新，新到尖的程度，难免就会失之纤巧，露出人工斧凿痕迹，从而丧失话本小说应有的浑厚朴拙的本性。《十二楼》包括十二篇小说，每篇故事中都有一座楼，因而每篇都用楼命名，这种构思的确新颖，但却牺牲了话本小说的自然俚俗之趣。每篇故事既然以楼为关目，构思就非常奇特。例如《合影楼》，这篇小说叙元朝至正年间广东曲江县珍生和玉娟的恋爱婚姻喜剧，珍生的父亲屠观察风流跌荡，玉娟的父亲管提举道学迂腐，屠观察和管提举是一门之婿，两家同住一宅，但管提举不喜欢屠观察，为避内亲嫌疑将一宅中间筑道墙分成两院，共有的水池也立柱铺板然后砌墙隔断。珍生和玉娟被水池上的界墙挡开，但是两人可以从水面倒影看到对方，于是荷叶传书，情诗频繁往来，未及半年，情诗竟集成《合影编》一帙。屠观察同情年轻人，托同年路公作伐，向管提举提亲，不料遭到严厉拒绝。路公巧施妙计，终于撮合了珍生和玉娟的美事，还消除了两家的芥蒂，墙垣拆掉，两院还原为一宅。那水阁做了金屋，题做“合影楼”。李渔说此篇本事有来源，但实难相信生活中有此类事发生。所谓“合影”，除指珍生与玉娟的结合之外，还别有象征。屠观察代表风流，管提举代表道学，人情和天理的调合是李渔的哲学，也是李渔的社会人伦理想，“合影”即有此寓含。

尽管李渔小说的形式仍是话本小说，语言也通俗浅显，但小

说所表现的思想情趣却是文人的，不是市井小民的。《十二楼》中有一篇《夏宜楼》，这篇小说有一段谈论荷花，当然用的是流畅易晓的白话，李渔很爱荷花，把荷花看作理想妻子的象征。这一段议论，就是他的一篇著名文言散文《芙蕖》的白话翻译，完全是文人士大夫的情调。李渔很明确，他的小说是给读书人、不读书人和妇人小儿同看的，所以他写作避免用典，少用方言，使所有的人都看得懂。他是运用话本小说这个通俗的形式来表现文人士大夫的灵魂。

《合影楼》写了一位道学家和一位风流才子，两个极端形象之间插入了一位路公，这位路公的心体，“绝无一毫沾带，既不喜风流，又不讲道学，听了迂腐的话也不见攒眉，闻了鄙亵之言也未尝洗耳，正合着古语一句：在不夷不惠之间”。没有这位中庸调合的路公，珍生和玉娟的爱情就演成一场悲剧。路公其实就是李渔精神的外化。《三与楼》主人虞灏“是个喜谈诗书不求闻达的高士。只因疏懒成性，最怕应酬，不是做官的材料，所以绝意功名，寄情诗酒，要做个不衫不履之人。他一生一世没有别的嗜好，只喜欢构造园亭，一年到头，没有一日不兴工作。所造之屋定要穷精极雅，不类寻常”。这虞灏简直就是李渔。《闻过楼》还有一个顾呆叟也是李渔，此公“善笔墨”却“恬澹寡营”，与达官贵人做朋友，却绝不胁肩谄媚，后来索性入山隐居。《十二楼》中的大多作品都有李渔的影子，虞灏处理家产的态度很特别，一反传统，他主张不要为儿孙留家产，以免子孙为守业所累，鼓吹生前就把家产卖掉。这种观念，联系李渔的生活和财产变异状况，就是很容易理解的了。《鹤归楼》的段玉初大难不死，夫妻团圆，凭借的是随遇而安的哲学。不抱希望就不致失望；自己不幸，要看到还有比自己更不幸的人。有了这种心理，在任何困境中都能保持活下

去的勇气。李渔出身不是簪缨之族，他的父辈以医为业，家境富饶，受到良好教育，进过学，但没有能够中举，他淡于科举，恰逢明末战乱，遂转向戏曲小说，以卖文刻书和演戏为业。他生性放浪，讲究营造园亭房舍和饮食服御，又蓄姬妾多人，但并无恒产，仅靠卖文卖艺维持。他的家庭式的戏班在全国是一流的，经常到各地演出，主要是献艺于缙绅之门，收受缠头以养活大家多口。这种生活几近于乞讨，但他不惮世人讥讪，几十年孜孜不倦，尽管牢骚不绝，却始终不改其道。作为封建时代的士人，选择这种下三流的职业，本身就是一种叛逆。碰到明清易代，作为信奉礼教的士人又面临节操的考验。他的确依附了一些投降清朝的贰臣，然而他毕竟没有直接事奉新朝，他选择这个乞讨式的生活，兴趣是一个原因，迫于当时政治形势也是一个原因。正如《连城璧全集》第三回《乞儿行好事，皇帝做媒人》所说，“从来乱离之后，鼎革之初，乞食的这条路数，竟做了忠臣的牧羊国，义士的采薇山，文人墨客的坑儒漏网之处。凡是有家难奔，无国可归的人，都托足于此”。“三言”、“二拍”、《型世言》、《西湖二集》等明代话本小说，可以说作者讲的都是别人的故事，但李渔的小说却有一部分是在讲自己的故事。把个人经历和经验编成故事，把个人灵魂写进小说，是文人小说的一个重要特征。

李渔的话本小说对传统体制也有一些革新。话本小说的传统体制是一篇小说仅为一回或一卷，这种体制在明末已开始发生变化，《鸳鸯针》四回演一个故事，即一篇小说由四回组成。《鼓掌绝尘》十回演一个故事，即一篇小说由十回组成，大约已相当今天中篇小说的篇幅。《十二楼》则更自由。十二篇小说，有一回的，也有二回、三回、四回、六回不等的，每篇小说有个题目，每回又有回目。话本小说都有入话，李渔的小说的入话却已退化，《十

二楼》每篇开头都以诗词引发议论，不再额外讲故事，这开头的议论与小说主题紧密相关，所以开头议论已成为正话故事的有机组成部分，传统体制中的入话的作用业已丧失。如果说李渔小说中还有入话，那入话只不过像人体的盲肠，差不多只是机体进化历史的某个遗存和历史进程中某个阶段的见证。传统话本体制有韵文套语之例，这是通俗文学的标识之一。李渔的小说几乎不用套语，文中插入的韵文与情节人物有血肉关系，只能用于此，不能用于彼。李渔话本小说体制距离"说话"更为远了，这种变异，反映着话本小说书面化的历史走向。

《醉醒石》和《照世杯》都是清初的作品，作者东鲁古狂生和酌元亭主人的真实姓名不详，从作品的思想、情趣和文字风格不难判断二位都是文人。两本书名都用了典故。《醉醒石》："李赞皇(李德裕)之平原庄，有醉醒石焉，醉甚而依其上，其醉态立失。"[①] 用醉醒石命名，即点明这本小说集的宗旨是醒世。《照世杯》："撒马儿罕在西边，其国有照世杯，光明洞达，照之可知世事。"[②] 用照世杯命名，意指此小说集洞悉世事可供镜鉴，亦含有警醒训诫之意。两个书名比"三言"、"二拍"等等要雅得多。

《醉醒石》在叙述中插入韵文较多，十五篇作品中用套语的情况极稀见，第十回用了一个陈句"羊肉不吃得，惹了一身膻"，各篇中的韵文都出自作者自创，与情节联系极为紧密。这种情形与李渔小说不用套语相同，它是最后摆脱口头文学影响的标志之一。但《醉醒石》和《照世杯》雅化的突出表现在它们的语言，它们的语言已脱离口语，虽然是白话，但常借用文言，而且喜欢用

① 《醉醒石序》。

② 朱国祯：《涌幢小品》卷一。

典，粗略识字的人读起来会有一定困难。从文字这一点来说，它们的雅化比李渔的小说走得更远。《醉醒石》第十回《济穷途侠士捐金，重报施贤绅取义》开头一段议论吝啬之可鄙、重义轻财之可贵，说：

不知那豪杰，早已看透。他看得盈必有亏，聚必有散。何得拥这厚资，为人所嫉，犯天之忌。况蛩蛩负行，蠕动犹知相恤；岂同载齿发，听他号呼不闻，见他颠连不顾？故裴冕倾家赠张建封，范纯仁赠粟以周石曼卿。曼卿还是故交，建封直是邂逅。至截发剉荐，饱范逵于雪夜，岂是有余之家？只缘义重财轻，便已名高千古。

这短短的一段文字中就用了裴冕、范纯仁和陶侃之母截发的典故，当时的读书人读起来大概不会有问题，一般市民就很难说了。小说本是消遣之物，一般读者读它时不会同时准备一本字典，径直读下去就是。这样频繁用典，在客观上就是不让广大市民读他的书。《照世杯》语言的雅化可以与《醉醒石》媲美，其《百和坊将无作有》叙述一段打抽丰的故事：

越中一游客，谒某县令，经月不见回拜。游客排门大骂。县令痛恶，遣役投帖送下程。游客恬不为耻，将下程全收；缴礼之时，嫌酒少，叱令重易大坛三白。翌日，果负大坛至。游客以为得计，先用大碗尝试，仅咽一口，呕吐几死，始知坛中所贮者乃溺也。

叙述文字简洁畅达具有较高水平自无须说，不过这文字已是浅近 文言，"谒某县令"、"经月"、"遣役"、"果负大坛至"、"呕吐几死"等等词组句子都是文言。再说比喻修辞手法，话本小说是常用的，一般都用俗知的事物来作比拟，例如形容皂隶揪起犯人，"似鹰拿燕雀"（《拍案惊奇》卷十七），形容好色的人见着美妇，

“好像雪狮子向火，不觉软瘫了半边”（《拍案惊奇》卷十八），等等，都是来自生活，读者一看即心领神会。《照世杯》也用比喻，试看《七松园弄假成真》写阮江兰醉酒：

原来阮江兰酒量原未尝开垦过，平时吃肚脐眼大的钟子，还作三四口打发；略略过度，便要害起酒病来。今日雄饮两巨罗，倒像樊哙撞鸿门宴、卮酒安足辞的吃法，也是他一种痴念：思想夹在明眸皓齿队里，做个带巾的妇人；挨入朱颜翠袖丛中，做个半雄的女子。拼着书生性命，结果这三大巨罗。那知到第三杯上，嘴唇虽然领命，腹中先写了避谢的贴子，早把樊哙吃鸿门宴的威风，换了毕吏部醉倒在酒瓮边的故事。

鸿门宴樊哙吃酒的故事也许为一般市民所知晓，毕卓醉瓮边的故事见《晋书·毕卓传》和《世说新语·任诞》，就没有鸿门宴那么脍炙人口。总之不是来自生活，这种语言风格已经丧失话本小说的俗趣。

话本小说文体演变史上又一里程碑式的作品是《豆棚闲话》。《豆棚闲话》表现着强烈的遗民情绪，成书在清初是无可怀疑的。作者艾衲居士是谁，有人认为是编撰传奇《双错卺》的范希哲，不过根据仍不充足，一时难以结论①。《豆棚闲话》共十二则，相当于十二回或十二卷。话本小说传统体制每一回是一篇独立的小说，一篇小说与另一篇小说之间没有联系。它却不同，十二篇小说固然都是独立的，但这十二篇独立的小说却同在一个共同体中，这个共同体就是豆棚下的聚会。这个聚会地点不变，都在豆棚之下，时间自然不能不变，有春、夏、秋三季，但参加聚会

① 详见胡士莹：《话本小说概论》第十五章第三节。

的人员却基本不变，只是最后增加进来一位陈斋长。从宏观上看，《豆棚闲话》写的是一群人在豆棚下集会闲谈，这就是共同体。这个集会从春到秋举行了十二次，每次聚会就是一则。一次聚会不只讲一个故事，但必定有一个主要故事，这主要故事相当传统体制的正话，次要故事起导引和陪衬的作用，相当传统体制的入话，每一则的标题概括着主要故事。这种结构，类似《十日谈》和《一千零一夜》，但又比它们要高级。《十日谈》和《一千零一夜》中的故事叙述者和听故事者本身没有情节，也没有多少思想内涵。《豆棚闲话》中的集会本身就是一个故事，叙述者和听众都是这个大故事中的角色，听者并非完全是被动的接受者，中间有讨论，争论起来甚至十分激烈，它这个共同体不是一个仅仅用以联缀一串故事的、仅有结构意义的框架，它有实质性的内容。

豆棚下集会的春、夏、秋三种景色写得分明而有特色，参加集会的人们没有姓名，只有老者、后生之别，唯最后一次集会才加入进来的陈斋长有姓名，此公姓陈名刚，字无欲，别号陈无鬼，"穿了一件道袍，戴上一顶方巾"。作者给他的名字都有含义，"刚"即"性气刚方，议论偏拗"，"无欲"即"存天理，去人欲"之谓，"无鬼"即不信鬼神，尊奉孔子只道其常、不语怪力乱神的教诲。陈斋长是第十二则的主角，这一则与其说是小说，勿宁说是一篇哲学讲演，陈斋长用程朱理学的本体论来批驳佛教和道教，他的这番滔滔宏论震慑了豆棚下的乡民，同时也提醒乡民，豆棚下的聚会本是闲话一场，方今官府禁约甚严，传将出去，倘有小人诬举为倡发异端曲学，惑乱人心，后果便不堪设想，恰巧这时豆棚立柱倒下，这集会也就宣告结束。众人道："可恨这老斋长，执此迂腐之论，把世界上佛老之说，扫得精光。我们搭豆棚，说闲话，要劝人吃斋念佛之兴，一些也没了。"老者道："天下事，被此老迂

僻之论败坏者多矣，不独此一豆棚也。"这第十二则没有情节，若以小说论则无甚价值，但作者却有深意存焉，很值得品味。如前所述，通俗小说之兴与阳明之学有密切的关系，清朝定鼎以后，程朱理学复兴。陈斋长是为复兴程朱理学而来的，"小弟此来，也不是好事。只因近来儒道式微，理学日晦。思想起来，此身既不能阐扬尧舜文武之道于朝廷，又不能承接周程张朱之脉于吾党，任天下邪教横行，人心颠倒，将千古真儒的派，便淹没无闻矣"。他的太极理气之说，完全是朱熹的客观唯心主义理论的宣讲。且不论朱熹理学和阳明心学的短长，从小说的角度看，强调主观、带有禅宗意味的阳明心学助长了小说的繁荣，强调客观理念的朱熹理学助长了乾嘉考证之风，抑止了小说的发展。这个第十二则就是形象的表现。豆棚闲话，小说之谓也。小说的哲学基础是三教合一的世界观，陈斋长所要摧毁的正是小说的思想基础，那根支撑豆棚的立柱倒掉，就是陈斋长阐扬理学的结果。

《豆棚闲话》第十二则属于共同体的豆棚世界，这个共同体包容了十一个不同的故事，十一个故事是小说的主体。从第一则到第十一则，每则都是一篇独立的故事，所有故事都由豆棚下的乡民讲述出来。每一则开头再也没有入话，一般都是从描述天气和豆棚开始，结尾也没有散场套语和总评式的文字。故事的叙述者有的是后生，有的是老者，不由一个固定的角色担当。承担叙述功能的角色更替有利于作者调节叙述角度和描叙色彩。叙事者讲述故事有点像说书，但不是说书，其中没有套语，也没有"有诗为证"之类的评论，完全按生活中一群人讲故事说闲话的样子进行描写。

书中描述式的文字是书面化的白话，不是口语化的白话，接近现今普通话的书面语言。试看第九则《渔阳道刘健儿试马》

开头：

> 金风一夕，绕地皆秋。万木梢头，萧萧作响。各色草木，临着秋时，一种勃发生机，俱已收敛。譬如天下人成过名的，得过利的，到此时候，也要退听谢事了。只有扁豆一种，交到秋时，西风发起，那豆花越觉开得热闹。结的豆荚，俱鼓钉相似，圆湛起来，却与四五月间，结的瘪扁无肉者，大不相同。俗语云："天上起了西北风，羊眼豆儿嫁老公。"也不过说他交秋时，豆荚饱满，渐渐到那收成结实，留过种子，明年又好发生。这几时秋风起了，豆荚虽结得多，那人身上衣服渐单，肩背上也渐飒飒的冷逼拢来。

写秋天拿扁豆这种农家作物做文章，乡土气息浓郁，寄兴也很深远，不当它是小说的开头，它也是一篇优美的散文。这散文是白话，但已经不是俚俗的白话。写景如此，写人也是如此。例如第十则《虎丘山贾清客联盟》写马才的出场：

> 彼时正当五月端午之后，大老官才看过龙船，人头上不大走动。一班老白赏却也闲淡得委实无聊。聚在山塘一带所在，或虎丘二山门下茶馆上，骨董摊边，好像折腿鹭鸶立在沙滩上的光景，眼巴巴只要望着几个眼熟的走到。忽然大山门外走了几个人来，前边乃是一位相公，头戴发片凌云方巾，身穿官绿硬纱道袍，脚踹酱色挽云缎鞋，手里拿着螺甸边檀香重金扇子。年可三十上下，面方耳大，沿鬓短胡。后面随着四个戴一把抓毡帽，小袖箭衣的管家，俱拿着毡包拜匣扶手雨伞之类，摆摆踱踱走上山来。

形容那些立在茶馆上、骨董摊边用眼睛搜寻帮闲对象的老白赏们，"好像折腿鹭鸶立在沙滩上的光景"，传神而富于讽刺。大凡这帮老白赏都瘦骨伶仃，穿着千针百补的破烂道袍，加上端午节

刚过，游客寥寥，就他们几位在那里伸长脖子四处张望，可不像沙滩上的鹭鸶。这个比喻煞是绝妙，但不是俗文学的风格。马才以及他的随从出现，当然是出现在老白赏们的眼里，作者不用"只见"什么人如何如何，径直说"忽然大山门外走了几个人来"。对马才的肖像描写也完全摒弃话本小说的套式，采用文言小说惯用的白描手法。

中国白话短篇小说如果在《豆棚闲话》的起点上再向前迈进，那就要走进近代小说的范畴。可惜豆棚连棚带柱一齐倒下，白话短篇小说文体也就画了一个句号，《豆棚闲话》竟成绝响。雍正年间《雨花香》和《通天乐》两个白话短篇小说集，作者石成金自云："将吾扬（扬州）近时之实事，漫以通俗俚言，纪录若干，悉眼前报应须知，警醒明通要法，印传寰宇"[①]，这两种书充满道德说教，在体制上已非话本小说，实际上是用白话写的笔记小说。这种形态很特殊，但它同样反映着通俗小说的雅化趋向。康雍间笔炼阁主人所撰《五色石》和《八洞天》，受李渔小说风格的影响，关目新，针线密，文字通俗流畅。它们又与李渔小说有一点不同，李渔小说娱乐性强，而《五色石》和《八洞天》的道德训诫气味比较浓厚。李渔的道德观含有实用主义的色彩，强调有常有变，不可执一，所以即有训诫的用意，其面孔也不那么古板严峻。笔炼阁主人则持儒家传统立场，在伦常问题上没有通融的余地。他的《八洞天》含八篇小说，全部讲家庭人伦关系：卷一《补南陔》，"南陔"之典出自《诗经·小雅》，"南陔，孝子相戒以养也"，此篇讲孝道；卷二《反芦花》，"芦花"指春秋时继母虐待闵子骞，寒冬中继母给自己亲生儿子穿丝棉，给闵子骞穿的却是芦花，闵子骞的父

---

① 石成金：《雨花香自叙》。

亲发现后要休掉她，闵子骞跪地求情以免。闵子骞是孔子弟子，以孝道著称，但《论语》中并非"芦花"记载，明代崇祯年间话本小说《七十二朝人物演义》卷十一《孝哉闵子骞》记叙颇详。"反芦花"即反其意而用之，写继母对前娘所生极好；卷三《培连理》讲夫妇之道；卷四《续在原》讲兄弟之情，"在原"之典出自《诗经·常棣》"脊令在原，兄弟急难"；卷五《正交情》讲朋友之道；卷六《明家训》讲家教；卷七《劝匪躬》讲主仆之道，"匪躬"之典出自《易·蹇》"王臣蹇蹇，匪躬之故"；卷八《醒败类》写了一群社会败类，有妒妇、贪官、恶奴、无赖、淫僧等等，总是因为贪欲而败坏伦常，最后都自食恶果，行善的纪衍祚和毕思恒则获善报。在《五色石》、《八洞天》之后，有乾隆五十七年(1792)刊印的《娱目醒心编》，此集基本保留话本小说体制，但说教不亚于《五色石》和《八洞天》。作者借故事演绎封建伦理道德，话本小说成为了载道的工具。

乾隆以后文人不再参与话本小说。"清朝人好读古书，好讲考据，尤其是嘉庆以还士大夫的志趣几乎完全在穷经稽古一方面，成了一时的风气；生在经学昌明之世，学问既要朴，生活方法也不得不单纯；据当时人的见解，连词章之学还觉得可以不作，何况于小说戏曲呢?学者默想到嘉道间朴学如何之盛，便知道戏曲小说在当时有不得不低微的理由了"[1]。

---

① 孙楷第：《李笠翁与〈十二楼〉》。

第 6 章
章回小说

章回小说是中国古代的长篇小说。一部小说分为若干章回，每回有回目，回目有用单句的也有用偶句的，用以概括本回的主题。每一回都在一个故事的紧要处打住，“欲知后事如何，请看下回分解”，使读者欲罢不能，还要继续读下去。章回小说文体如同话本小说，保留着“说话”的鲜明的胎记。

宋代“说话”有四大家数，其中以“讲史”一家的故事篇幅最长，“讲史书者，谓讲说《通鉴》、汉、唐历代书史文传兴废争战之事”[1]，这样的题材，不是说话人一场两场便能讲完的，必须分为若干回。这就孕育着书面文学的章回小说。章回小说的初级形态“平话”都是“讲史”内容，就充分说明这个问题。

章回小说的发展分为三个阶段。初级阶段的作品是平话，写作性质基本上是对“说话”中“讲史”一类题材的记录整理。中级阶段的作品是累积型小说，如《三国志演义》、《水浒传》和《西游记》等，题材经过几百年若干代人的不断累积修订，最后由一位作家写定。高级阶段的作品是独创型小说，如《金瓶梅》、《红楼梦》、《儒林外史》、《镜花缘》等，完全由作家从生活中选取素材，按照自己的人生观和美学理想对素材进行提炼和编排。高级形态的特征不仅表现在成书方式上，还表现在叙事方式的进步，它

① 吴自牧：《梦粱录·小说讲经史》。

实现了从“讲述”到“呈现”的飞跃。

第一节 成书方式之一——“滚雪球”式累积

宋元平话是对“说话”之“讲史”节目的记录整理。宋代“讲史”名目，据罗烨《醉翁谈录·小说引子》的“歌云”，包罗了从开天辟地到当朝的赵宋：

> 传自鸿荒判古初，羲农黄帝立规模。无为少昊更颛帝，相受高辛唐及虞。位禅夏商周列国，权归秦汉楚相诛。两京中乱生王莽，三国争雄魏蜀吴。西晋洛阳终四世，再兴建邺复其都，宋齐梁魏分南北，陈灭周亡隋易孤。唐世末年称五代，宋承周禅握乾符。子孙神圣膺天命，万载升平复版图。

罗烨虽然没有标举“讲史”的具体名目，但这段“歌云”说明南宋时“讲史”的内容囊括了全部历史。把“讲史”记录整理成书面文学的平话，最早起于何时，现在还说不清楚，现存最早平话是元代刊本。元刊平话名目如下：

《新编五代史平话》十卷(梁史、汉史俱缺下卷，梁史回目缺佚，晋史上卷目录残缺)。

《新刊大宋宣和遗事》(金陵王氏洛川校正重刊本分元、亨、利、贞四集)。

《全相平话武王伐纣书》上中下三卷，书别题《吕望兴周》。

《全相平话乐毅图齐七国春秋后集》上中下三卷。

《全相秦并六国平话》上中下三卷。

《全相平话前汉书续集》上中下三卷。

《全相三国志平话》上中下三卷，书别题《三分事略》。

《薛仁贵征辽事略》[1]。

以上八种有六种称做"平话"，可见元人习称讲史为平话。平话的"平"与"评"通，故也称"评话"。如明代嘉靖本《三国志通俗演义》蒋大器（肖愚子）序说："前代尝以野史作为评话，今瞽者演说，其间言辞鄙谬，又失之于野，士君子多厌之。"讲说历史而加以评论，所以叫平话。"所谓评者果何所指？如细读之，知以诗为评也。此三种平话（《五代史平话》、《全相平话》、《宣和遗事》）中之诗皆在开端结尾及文字紧要处，凡有两种用法：一作论断之根据，二状事物之形容。此两者皆品评之意，故可以平字赅之"[2]。

平话是杂揉史书和传说而成。一部平话，其历史框架和人物配置往往依据史书，而某些故事则来源于传说，可能有的选自"说话"的"讲史"，有的采自戏曲和民间说唱。如果说它们是普及性的历史读物，大概也不算过分。然而各本的情况在大同中又有小异，有的文些，有的野些。《秦并六国平话》基本上抄《史记》和有关纪传，其开场诗云："世代茫茫几聚尘，闲将《史记》细铺陈。"毫不掩饰它对《史记》的抄袭。叙述中的一些较为生动的故事，如秦斌比武争夺先锋印等等是来自"说话"，这些段落的叙述仍有"说话"口吻——"军中撞出一员猛将，绛袍朱发，赤马红缨，身披黄金锁子甲……此人是谁？乃魏国三代将门之子，郑安平之儿，姓郑，双名安成。"——与抄史书的语言风格大不相同，一般来说，这些部分写得较有生气。《前汉书续集》叙刘邦与吕后谋杀功

[1] 关于元刊平话成书年代，参见胡士莹《话本小说概论》第十七章第三节。

[2] 张政烺：《讲史与咏史诗》（载《历史语言研究所集刊》第十本）。

臣事，大体抄《汉书》有关纪传，一些历史事件的细节和杜撰的故事均来自传说，借鉴元杂剧相同题材的故事拟或有之。它与《秦并六国平话》属于文的一类。野的一类虚构成分较大，对历史人物的描写带有民间稚拙的色彩，如《五代史平话》写黄巢、朱温、刘知远等人的出身、性格和发迹，《宣和遗事》写宋徽宗与李师师的风流恋情，《武王伐纣平话》写妲己妖狐附体迷惑纣王败坏朝纲，《乐毅图齐七国春秋平话后集》写战争列阵斗法等等。《三国志平话》情节的骨架依从历史，但故事大多采自民间传说。它对天下一分为三的看法就代表了民间的认识，认为这是历史的报应，刘邦杀了开国功臣韩信、彭越、英布，这三人便托生为曹操、刘备、孙权，分了他刘家的天下。刘邦和吕后则托生为汉献帝和伏皇后，受尽曹操的凌辱。历史本来不尽人意，人们喜欢的刘备诸葛亮并没有统一天下，但此书却硬要拉扯刘渊为刘禅的外孙，让刘渊灭掉司马氏的晋朝，证明历史不亏待善者。《三国志平话》的主要情节中虚构的故事不少，如张飞杀定州太守，刘关张往太行山落草，汉帝斩十常侍，诸葛亮乃庄农出身，庞统变狗等等，距离史实都很远。

平话的体制已具后世章回小说的雏形。全书分卷，每卷又分细目。细目在正文中不标出，有的在正文中标出用括号，文字与书前细目文字不尽相同。一目领属的文字不多，远远不足后世章回小说的一回，然而它已有章回的意思。例如《三国志平话》，分上、中、下三卷，每卷二十三目。至元刊本和至治刊本都是上图下文，图上标题即文字细目。平话每一卷的开头都有开场诗，提示本卷内容，兼有评论的作用。例如《前汉书平话续集》上卷的开头：

时大汉五年十一月某日，项王自刎而死，年三十一岁。

赠项王诗曰："刀剑垓心夜不停，楚歌散尽八千兵；溃围破敌三更出，失路都无百骑行。单剑指呼犹斩将，万人辟易尚何惊；不言决死天亡楚，四海干戈卒未宁。"曹道冲读史至此，作一绝句，诗曰："凭仗威雄势已休，只因不用直臣筹；可怜八尺英雄体，一旦分张付五侯。"

接着围绕"天亡楚"之说，引述司马迁的驳论，司马迁认为项羽之亡，在于"不能用贤人"；又引述西汉君臣的见解反驳司马迁，认为"天亡楚"非为谬也。作者持何观点，因未能见到《正集》，不好猜度。不过这样开头，颇能引起读者的兴趣，似入话又非入话，后世历史演义小说每回开头大多都有类似这样的开头。与开头对应，平话的每卷结尾又有总结全卷的诗歌，也含有评论的内容。这种开头和结尾，都是"说话"的遗存。平话的叙事风格与话本小说有明显差异，它离口语较远，半文半白，插入叙述的韵文不是套语，频频引用表章、信柬、诏旨等等。

总的来看，平话是供人阅读的书面文学。讲叙历史，评说历史人物功过是作品的主旨所在。中国历史悠久，中国民众向来对历史有着浓厚的兴趣，即使是粗略识字之人也都有了解历史的愿望，"说话"中"讲史"一家与"小说"一家成为最盛的两家比肩而立，与听众的精神需求和娱乐兴趣有直接的关系。平话在处理历史事实的时候，文学意识并不强烈，情节的编织和性格的描写都没有着意去经营，或许作者根本就没有经营的艺术匠心，在艺术上是粗糙的。抄移史书的文字夹杂着录自说话人的叙述，半文半白。这类平话只是比较通俗的叙述一段历史，让粗略识字的人读得懂，使他们对事实的兴趣和对故事的兴趣都得到满足，如此而已。平话的叙述停留在历史事实和传奇故事的层面，很少去揭示历史人物的情感世界，似乎只要人是真实的，事是真实的，那

么这个人的行为和动机都无须怀疑，自然也就没有加以描写和解释的必要。所以平话还是一种处在发展中的浅层文学。

平话是长篇小说的初级形态，从平话到章回小说经历了一个累积过程。章回小说的累积成书有两条路线。一条是“滚雪球”，起点只是一小团雪球，越滚越大，最后成为一个庞然大物。《三国志平话》犹如一个小雪团，它虽然小，五脏俱全，情节规模业已具备，只是内容单薄，思想肤浅和艺术粗糙。经过漫长时间若干代人的不断修改创造，它便由简单到复杂，由单薄到丰满，由幼稚到成熟，像雪球似的越滚越大，终于成为宏篇巨制的《三国志演义》。还有另一条路线，叫做“聚合式”，它也经过漫长岁月的累积，但它不是滚雪球，它是由题材相关的若干个早期作品聚合而成，这些早期作品有平话，也有“说话”中的“小说”。比如《水浒传》，它就没有类似《三国志平话》那样的雏形，平话中有《宣和遗事》，“说话”的“小说”中有《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》等名目，早期关于宋江三十六人的故事在不同地区有不同的版本，所有这些相关而又不同的故事被一位文章高手熔为一炉，于是有了不朽巨著《水浒传》。关于“聚合式”发展路线，下一节将要详叙，这里暂且不论。

一　从《三国志平话》到《三国志演义》

由“滚雪球”累积而成的章回小说多是历史演义小说，其中最杰出的代表是《三国志演义》。

《三国志演义》成书于何时，现在还难以定论。传说作者罗贯中是元末明初人，但他写定的本子是否就是嘉靖刊本的样子，没有可以结论的证据。如果说《三国志演义》成书在元末明初，那么

有两个问题很不好解决。第一，《三国志演义》的最早刊本，迄今发现的是嘉靖本《三国志通俗演义》，假若明初即有刊本，为什么没有流传下来？如此粗糙的元刊《三国志平话》都有两种版本留存下来，难道《三国志演义》明初版本反倒湮没无闻？第二，成化十四年(1478)刊《新编全相说唱本花关索传》叙关羽之子关索的故事，关索这个人物在《三国志传》版本系统的作品中保留了一些，但也很有限，《三国志演义》版本系统中则淘汰掉了，且不说关索这个人物，单说《花关索传》叙述刘、关、张结义的情形就非常特别，说他们在青口桃源洞的姜子牙庙结拜为兄弟，为了免除家庭牵挂，关羽去杀了张飞一家老小，张飞去杀了关羽一家老小，唯放走了关羽之子关平和关羽之妻胡氏，胡氏已有三个月身孕，后来生下一子就是花关索。刘、关、张结义并非为铲除黄巾，而是上山落草去做强盗。成化十四年距朱元璋立国已有百多年，假若社会上早有《三国志演义》这样成熟的故事在流传，此时花关索这样有辱刘、关、张出身的故事还会有市场吗？要断定成书在明初，对这两个问题应该有一个合理的解释才行。本文不打算讨论《三国志演义》成书年代问题，因谈到它的成书过程，不能不提到它，故提出问题，存疑而已。

《三国志演义》的情节骨架基本上因袭《三国志平话》，胡士莹《话本小说概论》曾将两书的重要情节作过简单对照，一目了然，故迻录如下：

三国志平话(目依插图)		三国志通俗演义(嘉靖本)	
桃园结义	(卷上)	祭天地桃园结义	(卷一)
张飞鞭督邮	(卷上)	安喜张飞鞭督邮	(卷一)
三战吕布	(卷上)	虎牢关三战吕布	(卷一)
王允献董卓貂蝉	(卷上)	司徒王允说貂蝉	(卷二)

续表

三国志平话(目依插图)		三国志通俗演义(嘉靖本)	
曹操勘吉平	(卷中)	曹孟德三勘吉平	(卷五)
关公刺颜良	(卷中)	云长策马刺颜良	(卷五)
云长千里独行	(卷中)	关云长千里独行	(卷六)
关公斩蔡阳	(卷中)	云长擂鼓斩蔡阳	(卷六)
古城聚义	(卷中)	刘玄德古城聚义	(卷六)
先主跳檀溪	(卷中)	玄德跳马过檀溪	(卷七)
三顾孔明	(卷中)	刘玄德三顾茅庐	(卷八)
赵云抱太子	(卷中)	长阪坡赵云救主	(卷九)
张飞据桥退卒	(卷中)	张翼德据水断桥	(卷九)
赤壁鏖兵	(卷中)	周公瑾赤壁鏖兵	(卷十)
落城庞统中箭	(卷下)	落凤坡箭射庞统	(卷十三)
关公单刀会	(卷下)	关云长单刀赴会	(卷十四)
孔明七纵七擒	(卷下)	诸葛亮七擒孟获	(卷十八)
孔明斩马谡	(卷下)	孔明挥泪斩马谡	(卷二十)
秋风五丈原	(卷下)	孔明秋风五丈原	(卷二十一)

应当指出,《三国志平话》只是根据"讲史""说三分"的一支整理成书的,宋元"说三分"不只一家,各家所说的故事内容可能大同小异,罗贯中也未必一定依凭《三国志平话》,但《三国志平话》的结构规模在一个方面代表了元末三国故事的水平则是毫无疑问的。上面的对照说明它已初具后来的《三国志演义》的情节轮廓,也就是说,它虽然小而粗,但它已是一个可以越滚越大的雪球。

《三国志演义》的篇幅十倍于《三国志平话》,但是它并不是对《三国志平话》的量的简单扩大,其中有量的扩充,同时也有删削,还有补充,这中间经过一位大手笔的创造性的艺术加工,是一个质的飞跃。一位作家创作历史小说不同于史官编撰历史,编

史需要的是冷静而客观的态度,写小说需要的却是经验、情感和想象,尽管是以历史为题材,需要占有大量的历史材料和对材料的辨识把握的能力,但终不能超脱出小说创作的一般规律。因此,历史小说不论是写春秋战国还是写汉末三国,都不能不打上它成书时的时代烙印,它们都具有当代意识。《三国志演义》演述三国历史,作者是以元末明初的社会生活经验为基础,以明初人的主观意识来描叙的,这中间表现了作者的主观精神。

元末明初的社会局面与汉末三国很有一些相似,这一点不止是今人的看法,当时的人就常常用三国历史来比照。汉末有黄巾起义,元末有红巾起义,然后天下大乱,诸侯割据,安徽有小明王韩林儿,湖北东南有自立国号天完的徐寿辉,湖北、江西、安徽有国号大汉的陈友谅,江浙有国号大周自称吴王的张士诚,四川有国号大夏的明玉珍等等,朱元璋初随红巾军,后自树旗帜,经过多年征战才荡平割据势力建立了大明王朝。洪武四年朱元璋致书故元将军纳哈出,谈论元末明初的历史说:

> 元之疆宇非不广,人民非不多,甲兵非不众,城郭非不坚。一旦红巾起于汝、颍,群盗徧满中原,其间盗名字者凡数人:小明王称帝于亳,徐真一(徐寿辉)称帝于蕲,陈友谅称帝于九江,张九四(张士诚)称王于姑苏,明升(明玉珍之子)称帝于西蜀。彼四帝一王,皆拥甲兵,有二十万者,有二十五万者,有十五万者,有十万者,相与割据中夏,逾二十年。①

元末明初的动乱局面虽然没有汉末那样长久,那样风云变幻和英雄辈出,但大体格局相仿佛,当时的人物都意识到这种历史惊人的相似。明玉珍在四川,至正十八年(1358)到方山请隐居的刘

---

① 《明太祖实录》。

祯出山，听刘祯纵谈天下时事后，明玉珍喜曰："吾得一孔明也。"刘祯对形势分析说："今天下大乱，中原无主。西蜀形胜之地，沃野千里，东有瞿塘可以达江左，北有剑门可以窥陇右。自遭青巾之害，民物凋耗，明公加意抚绥，民幸苏息，人心归附，天命可知。"① 这简直是诸葛亮《隆中对》的翻版。至正二十五年(1365)明玉珍遣使与朱元璋通好，朱元璋致书明玉珍说：

> 昔者曹操虎踞中原，假汉之名以号令天下，操日夜思并吞吴、蜀，吴、蜀不能合从以拒操，而屡起衅端，自相攻伐，岂不失计之甚哉！今之英雄，据吴、蜀之地者，果欲与中国抗衡，延国祚而保社稷，惟合从为上谋。足下处西蜀，予居江左，盖有类昔之吴、蜀矣。②

朱元璋把他与西蜀明玉珍的关系比做三国时的吴蜀，主张联合起来抗衡北方，意外之意那盘踞北方的元朝就是曹魏了。至正十一年(1351 年)红巾军起义到洪武二十年(1387 年)纳哈出投降，辽东全部平定，前后三十多年，其间群雄并起，合纵连横，彼消此长，演出一幕又一幕的惊心动魄的历史活剧。这一段历史的政治和军事经验无疑为作者写作《三国志演义》提供了现实感觉。

《三国志演义》的作者罗贯中，生平事迹不详。他是否经历了元末的战乱，如王圻《稗史汇编》所说"有志图王"，只因遇到"真主"，遂放弃政治抱负转而"传神稗史"，还有待进一步考证。所以对于罗贯中的思想，现在只能根据他的小说进行推测。像《三国志演义》这样一部容纳着一个世纪历史的长篇小说，主题是复杂的多元的，从不同的角度可以归纳出不同的主题。然而它毕竟会

---

① 钱谦益：《国初群雄事略》卷五所引《平夏录》、《明氏实录》。
② 《明太祖实录》。

有一个主导的思想，不仅贯串全部情节，而且统率着对全部人物的评价。这个思想就是儒家的仁政思想。不管罗贯中是否经历过元末的动乱，只要他生活的年代距明初不远，这种仁政思想对他就会有一种实践经验的意义和拨乱反正的新鲜感受。至正二十七年(1367)朱元璋北伐中原，由宋濂起草的檄文，首先就是指斥元朝废坏纲常，失君臣之道，以恢复儒家道统，救黎民百姓于水火为号召。有元一代，儒道不振，朱元璋恢复道统的主张的确有拨乱反正的作用。朱元璋以一个贫苦农民而与群雄争霸，最后夺得天下，在很大程度上是凭借"仁义"。至正十八年(1358)朱元璋攻下婺州，向诸将训话说："要平定天下必须讲仁义，光靠军事威力是不能取得人民支持的。打仗占城子要用兵，安定民心要用仁。"① 朱元璋在打天下时是很能实行孟子的仁政思想的。《孟子·离娄》说："三代之得天下也，以仁；其失天下也，以不仁。国之兴废存亡者亦然。"罗贯中就是用这个思想来处理万端头绪的三国历史人物故事的，他反复强调：天下者，非一人之天下，乃天下人之天下也，惟有德者居之。基于这个思想，广施仁义的刘备集团成为小说全部情节的轴心，曹操一代奸雄的色彩则被描绘得更加鲜明。

《三国志演义》灌注着罗贯中的情志，从这个意义上说，它是文人的创作；但它确实又是以前人的创作为基础，平话、戏曲和"说话""说三分"等都是他创作的起点，而《三国志平话》则是他构建情节的主要依据。仅就情节而论，他对平话有扩充，有删削，也有补充。

扩充的例子如"三战吕布"、"王允献董卓貂蝉"、"曹操勘吉

---

① 吴晗：《朱元璋传》，人民出版社，1985年新1版，第二章。

平”等，凡可从《三国志平话》找到对应的情节，篇幅都成五六倍甚至上十倍的增加。《三国志平话》写“三战吕布”只是一个粗略的梗概：

> 张飞与吕布交战二十合，不分胜败。关公忿怒，纵马轮刀，二将战吕布。先主不忍，使双股剑，三骑战，吕布大败走，西北上虎牢关。

平话特用黑底阴文标识“三战吕布”，而文字却如此简略。说话人临场讲说，这一段大约可以讲上一场，那就全靠说话人的发挥了。《三国志演义》(嘉靖本)的文字就丰富得多：

> 飞抖擞神威，酣战吕布。八路诸侯见张飞渐渐枪法散乱，吕布越添精神。张飞性起，大喊一声。云长把马一拍，舞八十二斤青龙偃月刀，来夹攻吕布。三匹马丁字儿厮杀。又战到三十合，两员将战不倒吕布。刘玄德看了，心中暗想：“我不下手，更待何时!”掣双股剑，骤黄骠马，刺斜里去砍。这三个围住吕布，转灯儿般厮杀。八路人马都看得呆了。吕布架隔遮拦不定，看玄德面上刺一戟。玄德急闪。吕布荡开阵角，倒拖画戟，飞马便走。三个那里肯舍，拍马赶来。八路军兵喊声大震，一齐掩杀。吕布军望关上奔走。

平话是叙述，《三国志演义》是描叙，对于坐骑、兵器、人物神态等都作了描写。不仅如此，后者改换了作者局外人的单一视角，多次变换观察主体，张飞战吕布，是八路诸侯所见，云长加入夹攻吕布是刘备所见，三英战吕布是八路人马所见，八路军马乘胜掩杀是无所不知的作者所见。观察主体的转移也就是叙事视角的变换，它不仅使描叙更富立体感，而且扩大了小说世界的空间。这类情节的扩充，在篇幅上是量的增加，在艺术上却有质的飞跃。

《三国志演义》同时还删去了平话的某些内容。平话以司马仲相断狱的故事为全书的因果框架，或者可以看作是全书的楔子，如《水浒传》的开头“误走妖魔”。司马仲相断狱是可以独立成篇的故事，古代有单本刊行的《三国因》、《半日阎王》、冯梦龙编《古今小说》三十一卷《闹阴司司马貌断狱》也是这个故事。这个故事放在三国故事的前头是个累赘，而作为一部演述历史的小说的开头则更显得荒诞，删去它是理所当然。罗贯中对平话作了大手术，情节中凡是背离史实太远而又一眼即可识破其荒唐的部分都加以剔除，除司马仲相断狱之外，如刘关张太行山落草、刘备从黄鹤楼私遁、刘渊灭晋立汉等等。那些虽然也背离史实，但不背离情理、不背离人物性格的故事，不但没有删，而且加以润饰、加以扩充保留下来，成为小说的精彩部分。如“桃园结义”、“三战吕布”、“连环计”、“千里独行”、“古城会”等等。罗贯中对平话情节的取舍，标准中含有尊重史实的因素，但最根本的因素是现实生活的逻辑和艺术的真实。

《三国志演义》对平话的补充甚多。一是来自史传，有的是复述甚至抄移史传文字，有的是据史传敷衍。罗贯史依据的史传有《三国志》、《资治通鉴》和《通鉴纲目》等，主要是《通鉴纲目》。罗贯中开了一个头，后继者写历史演义都以“按鉴演义”为标榜。据史传敷衍的最精彩的章回是“赤壁大战”。平话中有“赤壁鏖兵”一节，但离史实较远，诸葛亮的作用不突出，情节稚拙，缺乏历史场面应有的波澜壮阔的宏大气势，《三国志演义》作了重新调整。它主要依据史传，使情节框架合乎史实，有些文字，如诸葛亮说孙权抗曹一段几乎完全抄自《通鉴》，但它在历史的框架内又保留了平话中原有的不合史实然而又比较生动的故事，这种保留也不是没有改动的，例如平话中草船借箭的是周瑜，小说则移到

诸葛亮身上，蒋干盗书原来写得简略，小说则变得有声有色。作者不论是抄史传还是改故事，目的都是要突出诸葛亮。事实上赤壁之战的胜利应当主要归功于孙权周瑜，小说写成诸葛亮是战役的中心人物和关键人物，显然是违背历史的。这说明罗贯中是在写小说，不是在编历史。《三国志演义》对平话的补充，二是来自民间传说。元杂剧的三国戏已形成一个系列，据傅惜华《元代杂剧全目》著录有三、四十种，从现存的几种来看，情节与平话不尽相同，而与小说距离则更远，元杂剧系据早期传说编撰，产生在平话之前，小说情节采自元杂剧的可能性极小。民间说话人"说三分"代代相传，从宋到元，从元到明，一直到今天仍然历久不衰。元明之际"说三分"的情况，《三国志平话》只是冰山露出水面的尖顶，藏在水中的部分应当更丰富，在口头上的表现应当更生动和精彩，可惜我们今天无法详知了，但可以肯定，《三国志演义》一定从中吸收了许多东西。

从《三国志平话》到《三国志演义》，同时也是从俗到雅的提升过程。罗贯中的工作不同于冯梦龙。冯梦龙编撰"三言"，就某一个题材的改写来说，有他个人的创造，他的小说与小说来源的本事之间存在着艺术的质的差别，然而他的小说却仍然在通俗文学的范畴之内。《三国志平话》是俗文学，《三国志演义》却是雅文学，或者说是以通俗形式包装的雅文学。

罗贯中抛弃了平话的因果报应观念，把司马仲相断狱的"三国因"删掉，让《三国志演义》成为一个历史的悲剧。因果报应是古代俗文学的一个重要标志，这个观念以三教合一的民间信仰为基础，深深楔入民众的意识深处，从而成为俗文学创作的思维模式。娱乐功能也决定了俗文学必须满足人们在现实中得不到满足的愿望。现实生活中好人未必有好报，恶人则多有飞黄腾达

者，一般人面对这不平不公的现实郁积着的满腔怨愤，需要在阅读文学作品中得到发泄。俗文学于是给读者得到这种满足的机会：坏人得到恶报，好人得到善报，大团圆，大快人心！《三国志演义》中的三个集团，刘备集团是讲仁义的。曹操挟天子以令诸侯，他的集团内部关系阴暗冷酷，充满了倾轧和残杀，曹操一死，大权旁落，司马懿父子便演出一幕篡位的闹剧。孙权背信弃义偷袭荆州，杀死关羽，孙权死后，孙皓暴虐无道，人心背离。刘备以民为本，对关羽张飞亲如手足，礼贤下士，诸葛亮鞠躬尽瘁，死而后已，然而刘备诸葛亮奋斗一生也未能实现霸业，这不能说不是一个壮烈的悲剧。"出师未捷身先死，长使英雄泪满襟。"《三国志演义》的价值观念体系的核心是仁义，仁义高于事业的成败，刘备诸葛亮事业不成，但存仁义于世间，所以他们是永垂千古的英雄。刘备败走江陵时，十万民众跟随部队撤退，日行十余里，而曹操挑选精壮五千军马追杀，诸葛亮劝刘备暂弃百姓，轻装前进，刘备说："若济大事，必以人为本。今人归吾，何以弃之？"小说特引习凿齿的评论说："刘玄德虽颠沛险难，而信义愈明；势迫事危，而言不失道。追景升之顾(顾)，则情感三军；恋赴义之士，则甘与同败。其所以结物情者，岂徒投醪抚寒，含蓼问疾而已哉？其终济大业，不亦宜乎？"刘备的话和习凿齿的论，皆见于《通鉴》，文字几乎是照抄。孔子说："志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。"[①] 关羽战死麦城，刘备兴师报仇，赵云劝说刘备不要感情用事，主要的敌人是曹操而不是孙权，《通鉴》记载刘备的态度仅用"汉主皆不听"五个字，小说却让刘备道出心曲："朕不与弟报仇，虽有万里江山，何足为贵？"在江山与义之间，刘备选择义。以

① 《论语·卫灵公》。

仁义为核心的价值观是儒家传统思想，属于中国文化的大传统。

《三国志平话》的叙述限于故事表层，它所追求的仍是情节的趣味性。《三国志演义》虽然保留了许多虚构的故事，但在叙述中详尽地展开了汉末各种政治势力和集团之间的政治、军事和外交等各方面的斗争，在处理历史人物和政治集团之间的矛盾冲突的关系时，它基本遵从史传的记载，描写了他们各方的战略策略，因而它除了故事表层之外，内里还有极其深厚和丰富的历史的文化涵蕴。史学家对于三国历史的认识和评价从晋到元经历了上千年的积累和深化，《三国志》、《资治通鉴》、《通鉴纲目》等等这些史传本身就是巨大的文化积淀，《三国志演义》在史传的基础上营建小说世界，它的内涵必然是远远大于罗贯中个人的思想，在这个意义上可以说《三国志演义》是中国文化的一种结晶。

二　从《武王伐纣平话》、《列国志传》到《封神演义》

"滚雪球"累积成书的著名作品还有《封神演义》和《隋唐演义》。它们都是写历史，它们自身也都具有成书年代的历史特征。《三国志演义》成书于明初，《封神演义》成书于明中，《隋唐演义》成书于明末清初，三部小说足以反映明代三个时期的社会情绪。

《封神演义》成书于隆庆、万历年间，现存最早刊本为明末金阊舒载阳刊本，二十卷一百回。署"钟山逸叟许仲琳编辑"，号"钟山逸叟"，则许仲琳为应天府（今江苏南京市）人，其生平无考。

《封神演义》的起始"雪球"是元刊《武王伐纣平话》。赵景深以《武王伐纣平话》的画题代替其回目与《封神演义》逐回比较，

结论说："《封神演义》从开头直到第三十回，除哪吒出世的第十二、三、四回外，几乎完全根据《平话》来扩大改编。从第三十一回起，便放开手写去，完全弃掉《平话》，专写神怪的部分了；中间只把《烹费仲》和《伯夷叔齐谏武王》插在里面，这两小节算是《平话》里所有的。作者直写到第八十七回孟津会师，方才想到《平话》上还有材料不曾用进去，这才再用《平话》里的材料。加敲骨破孕妇、千里眼与顺风耳、火烧郏文化等。"①

然而，从《武王伐纣平话》到《封神演义》之间还有一个中间环节，这就是余邵鱼的《列国志传》。余邵鱼，字畏斋，福建建阳人。《列国志传》明万历丙午刊本有余象斗识语："先族叔翁按鉴纂集，重刻数次，其板业旧。象斗校正重刻。"可知余邵鱼为余象斗前辈，大约是嘉靖隆庆时人。《列国志传》现存八卷本及十二卷本两种版本，八卷本题《新刊京本春秋五霸七雄全像列国志传》，十二卷本题《新镌陈眉公先生批评春秋列国志传》，均为万历年间刊本。《列国志传》叙商周春秋列国故事，从妲己驿堂被魅起到秦统一天下止。其卷一记述文王入商、姜尚发迹及武王伐纣情节，系由《武王伐纣平话》改编。余邵鱼在《题全像列国志传引》中宣称："编年取法麟经，记事一据实录。凡英君良将，七雄五霸，平生履历莫不谨按'五经'并《左传》、《十七史纲目通鉴》、《战国策》、《吴越春秋》等书而逐类分纪。"然而武王伐纣这段历史在史传中语焉不详，《史记》"周纪"略有记载，《通鉴》纪年自战国始，余邵鱼所能依凭的史料极其有限，只能采用大量民间传说，像妲己系九尾狐狸精附体，雷震出世，千里眼顺风耳等等，一仍平话

① 赵景深：《中国小说丛考·〈武王伐纣平话〉与〈封神演义〉》，齐鲁书社，1980年。

之旧，只是对细节进行了修饰。

从《武王伐纣平话》到《列国志传》卷一再到《封神演义》，情节框架的承袭自不必说，其中某些故事亦有明显的演进轨迹。如“宝剑惊妲己”一节，平话写送纣王宝剑的是许文素，《列国志传》将他改成云中子，云中子在以后故事中仍有作为，这种改动是好的.《封神演义》便依《列国志传》。妲己害怕宝剑，平话写得幼稚，《列国志传》较为成熟，《封神演义》则相当细密，试引同一事的不同叙述：

宝剑惊妲己（《武王伐纣平话》卷上）

有妲己来接纣王，入爱仙宫内对坐，以酒三杯。妲己乃问天子曰：“大王前者行文字天下人进宝，近日进得何宝？将来与子童随喜看之。”王曰：“有一宝。”令一宫人取过来，度与妲己。妲己不见，万事俱休；既见此剑，大叫一声，奔走如风，约行一二十步，心上怕怖。天子见妲己奔走，问曰：“因何走了？”妲己见剑似一条大蛇走赶。妲己思之：“虽然似蛇赶我，恐王疑我是妖精；待不言，却如何说？”眉头一放，计上心来，言：“臣妾不是怕此剑。大王教此剑去别宫中挂着，子童与大王诉之。”王曰：“依卿之言。”令人送了此剑。却说纣王问曰：“因何走了？见甚来？”妲己奏曰：“告大王，臣妾不是怕此剑。今有子童姐姐到来，叫子童要赴仙会去，以此子童待赶姐姐去。却思大王宠爱之恩，子童却来辞我王。”王曰：“谁是卿之姐姐？”妲己曰：“月中姮娥是我姐姐，见大王有弃臣之心，是以来唤子童，欲赴仙会。如大王不用子童，乞愿随臣姐姐去。子童是上界仙女，为忆凡心，罪罚子童来下界。”道罢，泣下数行，有百媚千娇。纣王见之不忍弃，曰：“朕不责卿

之罪。卿姐姐是月中姮娥，比卿容貌若何？”妲己曰：“俺姐姐容貌是仙女，不是凡人；清洁之心，万年千载，容貌如故。下界凡人被情欲所牵，育女生男，凡人岂比仙人乎？臣妾也难比姮娥之貌也。”被妲己说感动，纣王之心贪欢恣乐，更不问妲己奔走之事，更那里管剑之宝？将送在太庙内挂了。

妲己与纣王对坐饮酒，宫人送宝剑到座前，妲己一见宝剑便大叫一声，奔走如风，这种举动过于失态。而妲己的解释亦不能自圆，纣王好色但不是傻瓜，不可能被蒙蔽过去。文中妲己自称“子童”、“臣妾”、“俺”，略不统一，“子童”本是皇帝对皇后的称谓，也可用作皇后自称，而“俺”则完全是平民口吻。从情节到文字都显得稚拙。

云中子进斩妖剑（《列国志传》卷一）

纣王即将木剑悬于后宫，妲己其实深谷老狐，因吸天地之精，啖日月之华，遂能通变万状，托物成人。及闻纣王带个剑入宫，即昏卧于榻。纣王闻妲己卧病，即入省视，妲己迎告王曰：“小妾生长深闺，一睹剑戟，心惊目骇，恐惧成疾。今闻大王带剑入宫，小妾辄惊成病，万乞除之。”王笑曰：“此游方道士，献木剑与寡人驱邪，何必惊惧？”妲己曰：“大王玉堂金屋，有何祟魅？此方外邪术，蛊惑圣聪，扇摇天下，乞王速焚之。勿陷其迷。”纣王曰：“善。”即令出木剑焚于宫外。

《列国志传》这一段文字比平话简洁但要合理得多，把妲己见剑就走改作昏卧在床，妲己陈述的理由亦不无道理。《封神演义》在此基础上写得更加有声有色：

云中子进剑除妖（《封神演义》第五回）

（云中子）将剑奉与纣王。纣王接剑曰：“此物镇于何

处？"云中子曰："挂在分宫楼，三日内自有应验。"纣王随命传奉官："将此剑挂在分宫楼前。"传奉官领命而去。……话说纣王驾至寿仙宫前，不见妲己来接驾，纣王心甚不安。只见侍御官接驾。纣王问曰："苏美人为何不接朕？"侍驾官启："陛下，苏娘娘偶染暴疾，人事昏沉，卧榻不起。"纣王听罢，忙下龙辇，急进寝宫，揭起金龙幔帐，见妲己面似金枝，唇如白纸，昏昏惨惨，气息微茫，恹恹若绝。纣王便叫："美人，早晨送朕出宫，美貌如花，为何一时有恙，便是这等垂危，叫朕如何是好？"……只见妲己微睁杏眼，强启朱唇，作呻吟之状，喘吁吁叫一声："陛下！妾身早晨送驾临轩，午时远迎陛下，不知行至分宫楼前候驾，猛抬头见一宝剑高悬，不觉惊出一身冷汗，竟得此危症。想贱妾命薄缘悭，不能常侍陛下于左右，永效于飞之乐耳。乞陛下自爱，无以贱妾为念。"道罢，泪流满面。纣王惊得半晌无言，亦含泪对妲己曰："朕一时不明，几为方士所误……"传旨急命左右："将那方士所进木剑，用火作速焚毁，毋得迟误，几惊坏美人。"

《列国志传》仅止叙述，《封神演义》却是描叙。妲己的陈述更加委婉，也更加具有打动纣王的力量，她只字不提要摘除宝剑，只作永别之状，哀兵必胜，这段话不仅表现妲己富于心计，而且描绘了她的妩媚多情之态。

《武王伐纣平话》和《列国志传》卷一为《封神演义》提供了一个情节的总框架和一些情节单元，《封神演义》的主要情节却是作者根据民间传说加以创作的。这部小说的诞生，时代背景有两点是不能忽视的：一是明朝政治腐败，民心发生动摇；二是儒、释、道三教合一。这是许仲琳创作的现实基础。

"骚人墨客沉郁草莽，故对酒长歌，逸兴每飞云汉，而扪虱谈

古，壮心动涉江湖，是以往往有所托而作焉”。[1] 一位作家对某一段历史发生兴趣，进而谋篇命笔，总是有所寄托的。《封神演义》所描叙的是一段不寻常的历史。武王伐纣，是臣子讨伐君主，与传统的君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲的纲常发生冲突，武王以周代商已成历史，但武王事业的正义性和合法性仍是一个可以争议的问题。齐宣王问孟子，武王伐纣“臣弑其君，可乎”？孟子答曰：“贼仁者谓之‘贼’，贼义者谓之‘残’。残贼之人谓之‘一夫’。闻诛一夫纣矣，未闻弑君也。”[2] 孟子把“仁义”放在三纲之上，纣王不仁不义，是为独夫，武王伐纣不能叫弑君。孟子又说：“桀纣之失天下也，失其民也，失其民者，失其心也。得天下有道：得其民，斯得天下矣；得其民有道：得其心，斯得民矣；得其心有道：所欲与之聚之，所恶勿施，尔也。”[3] 指出纣王不仁不义即失民心，失民心则失其民，失其民则失其天下，所以纣王的覆灭乃是咎由自取。孟子以仁义作为处理君臣关系、君民关系的最高原则，他提出“君之视臣如手足，则臣视君如腹心；君之视臣如犬马，则臣视君如国人；君之视臣如土芥，则臣视君如寇仇”，[4] “民为贵，社稷次之，君为轻”[5] 这样的民本思想。朱元璋夺得天下之后，为维护他朱家天下的绝对权威，对思想实行禁锢和专制，他对孟子的这种思想极为不满，洪武二十六年下令删节《孟子》，将以上孟子言论尽悉删去，朱元璋对武王伐纣作何评价，那就不言而喻了。明朝中期正德武宗荒淫无嗣，其堂兄弟朱厚熜继位，是

---

① 余邵鱼：《题全像列国传引》。
② 《孟子·梁惠王下》。
③ 《孟子·离娄上》。
④ 《孟子·离娄下》。
⑤ 《孟子·尽心下》。

为嘉靖世宗皇帝。世宗即位后便要尊自己的父亲兴献王为兴献皇帝，引起朝廷政治震荡，那些伏阙争大礼的廷臣均遭严惩，邪佞之臣如严嵩便得以进用。世宗又奉信道教，二十多年不视朝，权柄尽落严嵩父子之手。嘉靖四十五年海瑞上疏指斥世宗之先，揭示社会现状："吏贪官横，民不聊生，水旱无时，盗贼滋炽，陛下试思今日天下为何如乎"？世宗读疏后大怒，当知海瑞准备一死，则又稍稍气平，说："此人可方比干，第朕非纣耳。"① 联系明朝的时事，许仲琳对"武王伐纣"这段历史发生兴趣就不难理解了。

《封神演义》的中心思想是君若无道，臣民可伐之。平话对纣王无道不仁有充分的揭露，但对文王广施仁政则没有具体描写，着重渲染的是文王的复仇意识，念念不忘羑里城中之囚、醢伯邑考之恨，他临死时嘱咐武王"只不得忘了无道之君，与伯邑考报仇"。《列国志传》的文王已变得尽守臣节，临死嘱咐武王："商虽无道，吾之家世称臣，必当尽守其职。"武王不遵父嘱兴兵伐纣，是因为情况又发生变化，纣王剖胎敲骨，民不欲生，兴兵伐纣是代天救民。余邵鱼用孟子的民本思想解决了这一矛盾。《封神演义》在这个思想基础上，一方面加大篇幅渲染纣王无道，另一方面虚构各路天神帮助武王征战，突出武王伐纣是奉天明命，行天之罚。纣王炮烙了梅伯，黄飞虎对微子、箕子、比干三位贤臣说："据我末将看将起来，此炮烙不是炮烙大臣，乃烙的是纣王江山，炮的是成汤社稷。古云道得好：'君之视臣如手足，则臣视君如腹心；君之视臣如土芥，则臣视君如寇仇。'今主上不行仁政，以非刑加上大夫，不出数年，必有祸乱。"苏护劝郑伦投降西周时说："君失其道，便不可为民之父母，而残贼之人称为独夫。今

① 《明史》卷二百二十六《海瑞传》。

天下叛乱，是纣王自绝于天。”《孟子》一书中被朱元璋删掉的话被《封神演义》捡了回来，足见小说作者对明朝腐败政治的强烈不满。

各路天神助战的故事给武王伐纣这场内战蒙上了神话色彩，但在作者主观方面却是要证明这场臣弑君的征伐是替天行道，完全符合天意。小说这方面的描写基本上是依据民间传说加以创作的，是平话和《列国志传》所没有的内容。小说所描写的神魔大战如果暂时脱离小说的中心思想，把它当作独立的故事来看，它显然反映了明代中期三教混同以及道教内部门户之争的现实。作者把佛教的菩萨如观音、文殊、普贤等等变成道教的尊神，也与当时道教盛行有关。但是这些神魔故事归根结蒂是为中心思想服务的，所以小说虽然描绘的是一幅灵光四射、符咒变幻的道教世界，其意识的本根仍是深邃的儒家政治批判精神。

三 从《小秦王词话》、《唐书志传》、《隋炀帝艳史》、《隋史遗文》到《隋唐演义》

另一部有影响的历史演义小说《隋唐演义》也是“滚雪球”累积成书的。关于隋唐这一段历史，现存宋元平话中没有演述它的，但宋元“讲史”中不可能没有这个节目。吴自牧《梦粱录》“小说讲经史”说“讲史书者，谓讲说《通鉴》、汉、唐历代书史文传，兴废争战之事”，其中就提到唐。宋代传奇小说中接近杂史杂传的《海山记》、《迷楼记》、《开河记》等都是叙述隋炀帝轶事，瓦肆勾栏中不会不讲唱隋唐兴废的故事。宋元平话中很可能有这一种，只是没有流传下来罢了。《小秦王词话》演述李世民开国故事，接

近平话，传为罗贯中所作[①]。现存本为明代诸圣邻重订本，作序者陆世科为丁未进士，丁未为万历三十五年(1607)，可知重订时间已经很晚。全书八卷，每卷八回，共六十四回。开头是"李公子晋阳兴义兵，唐国公关中受隋禅"，结尾是"唐太宗渭水立盟，李药师阴山奏凯"。

增益《小秦王词话》而成的有《唐书志传通俗演义》。此书有嘉靖癸丑(三十二年)杨氏清江堂刊本，署"鳌峰熊钟谷编集"。此本李大年序称熊钟谷为"书林"，他自署"书林熊大木"，可知熊大木字钟谷，福建建阳人，是嘉靖间一家书坊的主人。熊氏是建阳的世家望族，祖上唐代熊秘、熊衮并登台阁，宋代熊克有文名，熊节、熊禾(即勿轩)皆为理学家，鳌峰自唐时就有书院，熊禾入元隐居在那里，鳌峰书院因此享有盛名。熊大木的作品，除此之外还有《南北两宋志传》和《大宋演义中兴英烈传》等。《唐书志传通俗演义》八卷九十节(实为八十九节)，叙唐朝开国事，从隋炀帝大业十三年(617)写起，至唐贞观十九年(645)为止，描写了李渊晋阳起义、定关中、受隋禅，接着扫荡群雄统一天下，秦王李世民玄武之变登上皇位，然后平定四夷、征伐高丽等等历史事件，全篇以秦王李世民为主，故书内目录别题《秦王演义》。

此外又有万历己未(四十七年)刊本《隋唐两朝志传》十二卷一百二十二回。书题"东原贯中罗本编辑"，林瀚在序中说他在京师得到这个本子，审读后认为是罗氏原本。按林瀚是正德年间南京兵部尚书，则此书成于正德之际，要比《唐书志传通俗演义》早四十多年。这个所谓"林瀚序"实为伪托。它实际上是在《小秦王词话》的基础上参考了熊氏《唐书志传通俗演义》写成的。孙楷第

---

① 孙楷第：《日本东京所见小说书目》卷三"明清部二"。

说："细观全书，则似与熊书同出于罗贯中《小秦王词话》(今有明诸圣邻重订本)，熊据史书补，故文平而近实。此多仍罗氏旧文，故语浅而可喜。考书中文字，有与熊书同者：如杨义臣隐雷泽，收范愿，及助窦建德灭化及功成身退事，几无一字差忒。战美良川事亦略同，唯此书三鞭换两锏事则尤粗鄙。有与熊书纪事误而此书不误者：如破铁勒九姓及薛仁贵三箭定天山本高宗时事，熊书以为太宗时事，大是谬误。此于太宗征辽，改铁勒为扶桑，仍以薛仁贵事属之高宗。又熊钟谷所演以太宗为主，故书终于征高丽，以'坐享太平'结束。而书又名《唐书志传》，故李大年序即斥其'全文有欠'，事实多缺。今此书于九十二回后增补高宗以下事至僖宗而止，而文至草草，即褚人获所谓'补缀唐季一二事，又零星不联属'者。"[①]孙氏所言属实。《唐书志传》和《隋唐两朝志传》的前九十一回都因袭《小秦王词话》的规模间架，《唐书志传》依傍朱熹《通鉴纲目》，剔除了原书大量民间传说，虽钩稽古书，却无驾驭纷繁事状的笔力，而演义生发，则又无艺术想象的才气，弄得不雅不俗，既非历史，又非文学。《隋唐两朝志传》有鉴于此，较多保留原书的民间传说，但第九十二回以下三百年历史乃潦草缀补，是明显的不足。

明末有两部小说演述隋唐之际的历史。一部是"齐东野人"的《隋炀帝艳史》八卷四十回，有崇祯四年(1631)序；一部是袁于令的《隋史遗文》十二卷六十回，有崇祯六年(1633)序。这两部小说与《唐书志传》《隋唐两朝志传》没有直接的承传关系，作者主要依据民间传说独立创作。

明末的政治腐败，道德沦丧，贿赂公行，阶级矛盾和民族矛

① 孙楷第：《日本东京所见小说书目》卷三"明清部二"。

盾日趋尖锐，有识之士已感到朱明王朝倾倒在即，而又与世无补，回天无力，只能作末世的感叹而已。嘉靖以后的野史笔记里记载了许多人心不古、世风日下的现象，文字间都有一种国祚不继的不祥之感。《金瓶梅》写一个市井土豪的家庭，却使人看到一个腐烂透顶的社会。齐东野人对一个荒淫亡国的君主发生兴趣，搜集《海山记》、《迷楼记》、《开河记》小说野史，创作一部四十回的长篇小说，正是基于对朱明王朝的绝望情绪。《金瓶梅》写西门庆淫荡败家，《隋炀帝艳史》写隋炀帝荒淫亡国，这两部小说的思想、结构和描写都有某种相似之点。

《隋史遗文》的序写在崇祯六年，但它的最后成书当在清朝立国定鼎之后。它虽然也是描写隋末的历史，但角度和意旨与《隋炀帝艳史》完全不同。它主要描写在改朝换代的大动乱中的一群英雄豪杰的命运，在这些描写中寄托着明清易代时士人的难以言表的苦衷。作者袁于令（1599—1674），一名晋，又名韫玉，字令昭、砚昭、凫公，号于鹘，又号箨庵，别署吉衣主人、剑啸阁主人、幔亭仙史等。吴县（今苏州市）人。明末诸生，清兵南下，乡里挽其作降表进呈，入清以后历官水部郎、山东东昌府临清关监督、荆州府知府等。袁于令在明朝只是一个秀才，到清朝做到知府，在那讲究名节的礼教时代，不论当时有没有人追究，至少在当事人自己的良心上也是一个问题。《隋史遗文》中的许多英雄都是几易其主，最后才找到李世民这位真主。第五十三回写秦琼和程咬金在旧主李密死后又转投王世充，回前有段议论说："人到世乱，忠贞都丧，廉耻不明，今日臣此，明日就彼。人如旅客，处处可投；身如妓女，人人可事。岂不可羞可恨！但是世乱盗贼横行，山林畎亩都不是安身去处。有本领的只得出来从军作将，却不能就遇着真主，或遭威劫势禁，也便改心易向。只因当日从这

人，也只草草相依，就为他死，也不见得忠贞，徒与草木同腐。不若留身有为，这也不是为臣正局，只是在英雄不可不委曲以量其心。”这种观点与李渔小说中提出的变通之说相同，《十二楼》卷十一《生我楼》说：“论人于丧乱之世，要与寻常的论法不同，略其迹而原其心，苟有寸长可取，留心世教者，就不忍一概置之。古语云：‘立法不可不严，行法不可不恕。’古人既有诛心之法，今人就该有原心之条，迹似忠良而心同奸佞，既蒙贬斥于《春秋》；身居异地而心系所天，宜见褒扬于末世。”号称明末江左三大家之一的龚鼎孳是袁于令和李渔的朋友，他在明朝做官兵科给事中，投降李自成做直指使，再降清朝做刑部尚书。有人攻击他“辱身流贼”，是明朝罪人，他辩解说魏征也曾背主归顺李世民。魏征先跟随李密，后又依附太子李建成，玄武之变李世民杀了太子，魏征才归顺李世民。归顺真主就是善识天意，天意要高于名节。像龚鼎孳这样的贰臣还有的是。袁于令作《隋史遗文》的主旨不是为贰臣辩护，如他在《隋史遗文序》中说：“向为《隋史遗文》，盖以著綦国于微，更旁及其一时恩怨共事之人，为出其侠烈之肠，肮脏之骨，坎壈之遇；感恩知己之报，料敌致胜之奇，摧坚陷阵之壮。”不幸历史又几乎重演，隋末乱世英雄遭遇又重现于明末乱世，作者在修改中加强了这方面的思想①。

《隋唐演义》二十卷一百回，刊于清康熙三十四年(1695)，作者褚人获。这部小说的情节从隋文帝起兵伐陈起，到唐明皇还都

① 名山聚藏版本《隋史遗文》回末有总评，第三回末评曰：“旧本有太子自扮盗魁”，第三十四回末评曰“此节原有《开河记》，近复畅言于《艳史》”，第三十五回末评谓罗士信“原本无之，故为补出”，又云“原本以为徐士勣与魏玄成俱在隋为官”，第五十五回末评曰“原本李艺后不得见，兹为补入。既入李艺，则他人又不得不补矣”，等等，说明《隋史遗文》有“旧本”和“新本”，中间有较多修改。

而死止，前后共一百七十多年。褚人获把这段历史放在一个两世姻缘的因果轮回的框架中，隋炀帝与朱贵儿转世为唐明皇与杨玉环，使这部历史演义小说带有浓厚的俗文学色彩。然而《隋唐演义》基本上是拼合《逸史》、《隋唐志传》、《隋炀帝艳史》和《隋史遗文》四书并缀饰一些当时的民间传闻而成。作者自序说：

> 昔人以通鉴为古今大帐簿，斯固然矣。第既有总记之大帐簿，又当有杂记之小帐簿，此历朝传志演义诸书所以不废于世也。他不具论，即如《隋唐志传》，创自罗氏，纂辑于林氏，可谓善矣。然始于隋宫剪彩，则前多阙略。厥后补缀唐季一二事，又零星不联属，观者犹有议焉。昔箨庵袁先生曾示予所藏《逸史》，载隋炀帝、朱贵儿、唐明皇、杨玉环再世因缘事，殊新异可喜。因与商酌，编入本传，以为一部之始终关目。合之《遗文》《艳史》，而始广其事，极之穷幽仙征，而已竟其局。其间阙略者补之，零星者删之，更采当时奇趣雅韵之事点染之，汇成一集，颇改旧观。

褚人获说得非常坦白。袁于令给他参考的《逸史》已不存，从这序的说明里可知是一部写隋唐两位风流皇帝为两世因缘的小说，或许就是袁于令自己编撰，也未可知。唐明皇迷恋杨玉环虽未亡国，但也损了大唐王朝的元气，民间把他与杨玉环的关系看成是隋炀帝与朱贵儿转世，是唐灭隋的报应，不算离奇，用因果报应解释历史是俗文化的应有之义。褚人获与袁于令商酌，采用《逸史》作为《隋唐演义》的始终关目，用现在的话说，就是全书的情节框架。第六十六回写玄武门之变，在此之前的章回基本拼合《艳史》和《隋史遗文》：

第一——十八回：抄《隋史遗文》。

第十九——二十回：摘编《艳史》第五、六、七回。

第二十一——二十五回：摘编《隋史遗文》第二十七——三十三回。

第二十七回：摘编《艳史》第七回和第十回。

第二十八——三十二回：摘编《艳史》第十五——第二十一回。

第三十三回：抄《隋史遗文》第三十四回。

第三十九回：抄《艳史》第十二回。

第四十回：抄《艳史》第二十七回。

第四十六回：摘编《隋史遗文》第四十八回。

第四十七回：合《艳史》第三十九回和《隋史遗文》第五十回。

第五十三、五十四回：摘编《隋史遗文》第五十二回。

第六十回：摘编《隋史遗文》第五十九回。

在事件时序的安排上又袭用《唐书志传》和《隋唐两朝志传》，某些细节也一并采用。如第六十六回李世民与谋士商议诛杀太子，李世民要龟卜，张公谨反对，以及诛杀太子之后裴寂劝慰李渊等细节，与《唐书志传》有明显抄袭痕迹。

从宋元讲史平话到明清章回小说的累积嬗变，显示着否定之否定的运动规律。平话是民间大众口传历史故事的书面化，多与史实相悖。明代前期和中期大量的讲史小说以熊大木、余邵鱼为代表，对平话加以改造，它们否定平话的虚妄，强调事事必须有史书根据，把讲史小说变成拙劣的史抄，既非文学又非历史。作家章回小说则又主张必要的虚构，小说意识更加明确，袁于令就说："传奇者贵幻，忽焉怒发，忽焉嘻笑，英雄本色，如阳羡书

生，恍惚不可方物。”[①] 与正史“传信”的功能不同。明代后期的历史演义小说吸取《三国志演义》、《水浒传》、《金瓶梅》等优秀作品的艺术经验，进一步发挥作家主观创造精神，这是对拘泥史实的讲史小说的否定。

第二节 成书方式之二——聚合式累积以及联缀式结构

聚合式累积是从宋元平话发展到章回小说的又一种方式。这样成书的章回小说，它的故事本末通常不是由一个祖本逐渐填充而丰满成形的，而是由若干个原本独立的平话或话本小说，因其故事人物具有时间和空间的同一性以及主题的内在联系，聚合而成的。最后集大成者必定是一位大手笔。

一 《水浒传》的成书

《水浒传》是聚合式累积成书的典型作品。

《水浒传》成书经历过三个阶段：第一，口头传说阶段，第二，说话人讲说和记录整理阶段，第三，作家聚合成《水浒传》，即成书阶段。第一阶段和第二阶段很难划断，民间传说和说话人讲说都属口头文学。第三阶段成书的书指写成《水浒传》的最初形态，其后还有简本、繁本的演进，则不在本文讨论之列。

宋江在历史上实有其人，但史传对他的事迹记载并不多，与

① 袁于令：《隋史遗文序》。

北宋其他几次农民起义如李顺、王小波以及方腊等比较起来，他起义的声势和对朝廷的震撼都不算大，而宋江居然在文学中获得如此重要的地位，实在是值得思考的问题。这个问题只有联系北宋末年到南宋时期宋金民族战争和民族战争造成的社会状态，才能得到合理的解释。金兵占领北方以后，溃散在北方的宋军和北方人民的自卫武装聚集在山林湖泽与金朝政权对抗，这些抗金救国的民众，南宋朝廷以“忠义”相称。这些队伍的成分、聚义方式和战斗生活都与《水浒传》的描写有某些相似之处，他们讲说宋江等人的故事，是鼓舞士气，也是宣传自我。这种特殊的社会矛盾状态是宋江故事演进的动力，也是宋江故事的素材来源。而南宋统治下的人民，怀着抗金的情绪，对宋江的故事不但有浓厚的兴趣，而且在讲说中不断加入新的内容和新的体验，孙述宇认为南宋人把岳飞的影子投射到宋江的身上[①]，是很有见地的。

南宋已传讲开宋江的故事是有文字记载的。龚开《宋江三十六人赞并序》云：

> 宋江事见于街谈巷语，不足采著。虽有高人如李嵩辈传写，士大夫亦不见黜。余年少时壮其人，欲存之画赞……

龚开给三十六位好汉每人写了四句赞词，赞词中谈到宋江三十六人聚义地点有五处提到太行山，却无一处提到梁山泊：卢俊义——风尘太行，燕青——太行春色，张横——太行好汉，戴宗——敢离太行，穆弘——出没太行。给宋江三十六人画像的是南宋著名画家、朝廷画院待诏李嵩，如果宋江三十六人仅仅是聚啸

① 孙述宇：《水浒传的来历、心态与艺术》（台湾时报出版公司，1983年第二版）第二部《水浒内外的人与事》。

山林的强盗而不是抗金救国的忠义人，则是不可能享此殊荣的。值得注意的是聚义地点，太行山是北方人民抗金武装的一个根据地，《宋史·岳飞传》："……六年，太行山忠义社梁兴等百余人慕飞义，率众来归。……十年，又命梁兴渡河，纠结忠义社，取河东、河北州县。……梁兴会太行忠义及两河豪杰等，累战皆捷，中原大震。"除"忠义社"之外，南宋初太行山还有"红巾"等人民武装在活动①。史书上记载的宋江，时而淮南，时而京东、河北，时而齐魏，时而楚州海州，并转掠十郡，据此可推知宋江的队伍到过梁山泊，也到过太行山。太行山崇山峻岭，易于驻守，而梁山泊虽有河汊湖泽，毕竟山头太小，作为根据地是不理想的，所以宋江在太行山安寨扎营的可能性要大得多。既然宋江到过太行山，民间传说把宋江与太行山忠义人联系在一起，逐渐形成太行山分支的宋江故事就很自然了。

这太行山分支的宋江故事合并在《水浒传》中仍有痕迹可见。容与堂刻本《水浒传》第十七回末写道："有分教郓城县里，引出个仗义英雄，梁山泊中，聚一伙擎天好汉；直教：红巾名姓传千古，青史功勋播万年。""红巾名姓传千古"的"红巾"是太行山人民抗金武装，这里分明透露出太行山分支故事的踪迹。同本第十二回写杨志失落花石纲后流落江湖，在梁山泊与林冲相遇，但杨志却又说："洒家是三代将门之后，五侯杨令公之孙，姓杨名志，流落在此关西。"情节中此处为梁山，杨志说此处是关西，这明显矛盾说明在太行山分支故事里杨志的确是流落在关西的，《水浒传》写定者把地点移到梁山，却忽略了杨志的这段对话，故尔露出破绽，使我们能追寻到太行山分支故事的遗存。

---

① 熊克：《中兴小纪》。

南宋关于宋江的故事还有山东梁山一支。元杂剧的水浒戏描写宋江等人的山寨都在梁山泊，它们根据的就是梁山泊分支的宋江故事。元代陈泰曾到梁山泊访问宋江遗迹，他记道：

> 余童丱时，闻长老言宋江事，未究其详。至治癸亥秋九月十六日，舟过梁山泊，遥见一峰，嵽嵲雄跨。问之篙师，曰：此安山也。昔宋江议事处。绝湖为池，阔九十里，皆蕖荷菱芡，相传以为宋妻所植。宋之为人，勇悍狂侠，其党如宋者三十六人。至今山下有分赃台，置石座三十六所。俗所谓"来时三十六，归时十八双"，意者其自誓之辞也。始予过此，荷花弥望，今无复存者，惟残香相送耳。因记王荆公诗云："三十六陂春水，白首想见江南。"味其词，作《江南曲》以叙游历，且以慰宋妻植荷之意云。[①]

陈泰游览梁山泊为元英宗至治三年(1323)，上距南宋灭亡不到五十年，下距元朝灭亡也不到五十年。元杂剧水浒戏现存六种：《黑旋风双献功》、《同乐院燕青博鱼》、《梁山泊黑旋风负荆》、《大妇小妻还牢末》、《争报恩三虎下山》、《鲁智深喜赏黄花峪》，都写宋江三十六人聚义在梁山泊，说明元代以后梁山分支故事已占优势。

还可能有别的分支，如江南分支，宋江流放到江西浔阳江，征方腊十回大书以清溪县为中心，地域包括了江南八州二十五县，也许存在一支以这个地区为舞台的宋江故事[②]。

宋江故事按地域分成几个派系流传，是由当时的社会状态促成的。北方是金朝，南方是南宋。南宋瓦肆勾栏讲说宋江三十

---

① 陈泰：《江南曲序》，转引自马蹄疾编《水浒资料汇编》，中华书局，1980年第2版，卷五。

② 参见王利器：《水浒传的来源》，载《西南师范大学学报》1987年第1期。

六人的故事，北方的人民听不到，北方人讲说的宋江故事南宋人自然也不容易听得到。在金朝统治下的北方，宋江的故事大概只能在抗金根据地里公开传讲，太行山地区的说法与梁山地区的说法，也都不容易交流。日积月累，各地区的故事便显出许多的差异来。南宋“说话”中现知以宋江三十六人的故事为题材的有《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》[①]，但仅存名目，不得而知其具体内容了。不过它们都在“小说”家数，还都是分别独立的故事。

将各分支故事作第一次聚合的是《大宋宣和遗事》。《大宋宣和遗事》四卷，分元亨利贞四集；另本题《宣和遗事》分前后二集。书中所记梁山泊三十六人故事有杨志卖刀、智取生辰纲、宋江杀阎婆惜、宋江受玄女天书、梁山聚义、呼延绰（灼）攻梁山兵败投降、宋江闹东岳、受招安平方腊等，已具《水浒传》雏形。它以梁山泊分支的宋江故事为主，聚合了其他分支的故事，拼合痕迹宛然可见。杨志的故事在太行山分支，晁盖劫生辰纲的故事在梁山泊分支。《宣和遗事》一方面写杨志卖刀杀人，在发配途中的黄河岸上被孙立所救，“同往太行山落草为寇去也”，另一方面又写晁盖八人劫了生辰纲之后，“邀约杨志等十二人，共有二十个，结为兄弟，前往太行山梁山泺去落草为寇”。梁山泊与太行山相距数百里，中间还隔着一条黄河，如何能扯在一块？该书作者把两支故事合为一体的时候，不但没有注意到地理上的问题（也许作者为南方人，身在南宋，根本不熟悉河北山东一带的地理），而且也没有顾及普通的情理，杨志已在太行山落草，又与晁盖素昧平生，怎么会突然应邀去梁山与晁盖会合？《水浒传》的写定者已看出

① 见罗烨：《醉翁谈录·小说开辟》。

这破绽，将《宣和遗事》生辰纲的押送人马县尉去掉，换上杨志，再抹掉太行山之说，另外改写杨志的履历，把情节大体上理顺了。再如征方腊，《宣和遗事》记宣和三年三月，“王禀及辛嗣宗、杨惟宗生擒方腊于帮源山东北隅石涧中，并其妻孥、兄弟、伪相王俟，共三十九人，乃班师奏捷于朝”。同书又记宣和四年“后遣宋江收方腊有功，封节度使”。宣和三年平方腊的战争没有宋江的事，第二年忽然宋江又去征方腊，因功勋卓著，封了一个很大的官。这样明显的矛盾也只有用并合两支不同的故事而没有做必要的修订才能解释。看来，有一个分支的故事没有宋江征方腊的内容。并合的痕迹还表现在一些重要人物活动的遗漏。书中所记三十六人名单有“入云龙公孙胜”、“行者武松”、“豹子头林冲”，但故事叙述中不见三人的事迹，这三人都是重要角色，也许因为武松、林冲的故事独立性太强，不容易编排进去，只好付之阙如。

《水浒传》成书之后继续演进，而且这演进不是单线，各地各路同时依据最初定本进行修改补充，随着时间的推移，便留下了许许多多的不同版本，造成一时轻易理不顺的复杂混沌局面。《水浒传》最初成书的时间，一般认为在元末明初，这和判断《三国志演义》成书时间一样，是没有坚实证据的，显然是过于提前了。上一节谈到《三国志演义》的成书时间，元刊本《三国志平话》传下来了，明初的《三国志演义》却杳无踪迹，连一片残叶也没有，这是难以解释的。此外成化说唱词话《花关索传》的三国故事还是那样原始，也从一个侧面提醒我们，如果《三国志演义》已流传一百年，这《花关索传》何以能够生存？《水浒传》同样也有这个问题，现存《水浒传》的最早版本是嘉靖刊本，断言它成书在元末明初，仅据明代后期的人们的猜测，没有版本和其他直接证

据，是很难站得住脚的。此外，明初朱有燉杂剧《黑旋风仗义疏财》和《豹子和尚自还俗》所描写的宋江三十六人的故事距离《水浒传》很远，与《花关索传》的存在一样，它只能说明当时还没有《水浒传》这本书。如果说朱有燉是一位民间书会才人，才疏学浅，见识有限，没有见到在外地刊行的《水浒传》，或者还有可能，然而朱有燉是一位宗室贵胄，其父朱橚是朱元璋的第五子，朱橚好学能词赋，著述颇多。朱有燉生于洪武十二年(1379)，卒于正统四年(1439)。原号周王，死后追谥为宪王，后世称他做周宪王。朱有燉有家学渊源，又特好戏曲，既以水浒为题材，不会不留意有关水浒的传说以及出版物。以他的学识、地位以及封地在开封这个并非闭塞地区等条件看，如果《水浒传》已经成书版行，当不会不被他发现。

《宣和遗事》成书在元代，它说到宋徽宗，口气便不是南宋人："今日话说的，也说一个无道的君王，信用小人，荒淫无度，把那祖宗浑沌的世界坏了，父子将身投北去也，全不思量祖宗创造基业时，直不是容易也！"南宋人不能对徽宗如此无礼。书中写太宗问陈抟国运如何，陈抟道："但卜都之地：一汴，二杭，三闽，四广。""闽"指南宋末陆秀夫等人在福州拥立赵昰做皇帝，"广"指赵昰病死后陆秀夫等人又拥立赵昺在广东硇洲做皇帝，赵昺1278年即位，第二年便由陆秀夫背负着投海自尽，南宋灭亡。可见作者为元朝人。《宣和遗事》所记宋江三十六人的故事已经没有了民族矛盾的影子，时代背景变了，故事在民间流传中也会变。宋朝南渡之后，北方的抗金民间武装也没有坚持很长，岳飞死后，南望王师已经无望，不多久便偃旗息鼓。原本在抗金根据地传讲的宋江三十六人的故事也就失去依附和动力，渐渐又退回到贼寇故事的类型。《宣和遗事》以北方的水浒故事为主，它的

基调与元杂剧和明初朱有燉杂剧一致，与陈泰游梁山所记也一致，都把宋江三十六人写成粗悍的侠盗。

《水浒传》标志水浒故事进入成熟的全新阶段。由元入明，水浒故事仍然是民间说书的热门话题，钱希言记曰："文待诏诸公暇日喜听人说宋江，先讲摊头半日，功父犹及与闻。今坊间刻本，悉是郭武定删后书矣。"[①] 且不论《水浒传》是否真如钱希言所说是郭勋删定，文征明等人"喜听人说宋江"当无问题，从《水浒传》保留着大量说书人的口吻和套语来看，它是在说书的基础上成书也是不容置疑的。说书作为民间口头文学，它直接反映下层人民的情绪、愿望和审美趣味，与以诗文为宗主的书面文学相比，它显得俚俗和粗浅，但它却与社会下层生活有着血肉联系。南宋以降，民间秘密宗教兴起，有代表性的是白莲教，当时被政府定为邪教加以取缔，入元以后，一度被朝廷承认合法，但到了元朝后期，秘密宗教与流民以及下层民众结合，成了摧毁元朝统治的主要力量。朱元璋最初就是参加奉弥勒聚众起义的红巾军。明朝定鼎之后，朱元璋以自己的切身经验深知流民与秘密宗教结合后的巨大破坏力量，遂下令严厉取缔。洪武十九年颁布《大诰》，规定"市村绝不许有逸夫"，所谓"逸夫"就是无业游民，法令规定里甲邻里见到逸夫就要实施逮捕，"一里之间，百户之内，仍有逸夫，里甲坐视，邻里亲戚不拿，其逸夫或于公门中，或在市闾里，有犯非为，捕获到官，逸夫处死，里甲四邻化外之迁，的不虚示"[②]。对于流动的商人和手工业者，则实行"路引制"，即应持有政府的身份证明"路引"，巡检司和里甲要严格检查其身份，而且

① 钱希言：《戏瑕》，转引自马蹄疾编《水浒资料汇编》，中华书局，1980年2版卷四。

② 《大诰续诰互知丁业》第三。

要检查其是否以合法身份进行着秘密勾当。尽管如此，明代的游民与秘密宗教问题仍然愈演愈烈，对朝廷构成严重威胁。洪武年间弥勒教的起义活动连绵不断，永乐十八年(1420)山东唐赛儿聚徒众起义，"自言得石函中宝书神剑，役鬼神，剪纸作人马相战斗"①。正统年间，荆襄间刘通、石和尚举兵起义，"流民从者四万人"②。流民多半是破产的农民，也包括一些犯法流落江湖的人和自由职业者。他们失去生产资料，为要在社会生存，便有强烈的拉帮结派的倾向，而秘密宗教就提供了去处和精神纽带。《水浒传》就是在这样的社会背景下成书的。它虽然没有写秘密宗教，但公孙胜这个形象具有浓厚的宗教色彩，他与高廉斗法的情形，与传说的唐赛儿剪纸作兵没有什么差别。但更重要的是《水浒传》所表现出来的精神特征，最突出的如江湖义气，复仇观念，以及对女性的畸形偏见，其实都是流民的意识。所以，《水浒传》虽然经过了长时期的累积，但它仍然是一个特定时代的产物。

《水浒传》成书以后继续演进，发展到一百二十回本，从故事规模来说就是达到了终点。我们不妨从这个终点追溯上去，去寻找它聚合的种种踪迹。一百二十回本现存万历四十二年(1614)袁无涯刊《出像评点忠义水浒全书》，封里直书："绣像藏本水浒四传全书"。崇祯郁郁堂刊本沿袭此本，也有"水浒四传"之称。所谓"四传"：即第一传前八十二回，叙梁山英雄聚义经过直到朝廷招安；第二传，从第八十三回到第九十回，叙征辽；第三传，从第九十一回到第一百一十回，叙征田虎王庆；第四传，从第一百十一回到第一百二十回，叙征方腊。这四传四大块分得清清楚楚，

① 《明史》卷一百七十五《卫青传》。
② 《明史》卷一百七十二《白圭传》。

它们之间有没有并合的痕迹？

第三传征田虎王庆共二十回，这样占全书六分之一篇幅的情节，在前两传的文字中仅第七十二回“柴进簪花入禁苑”睿思殿的屏风上四大寇姓名中有“淮西王庆”，“河北田虎”之外，没有任何地方提到和暗示过有征田虎王庆的情节。在征讨田虎王庆的战争中，梁山没有损失一位英雄，如果砍掉这段情节，对后来的情节丝毫也不妨碍。此外，王庆的故事有几处与林冲犯重，如王庆发配起解时休妻，王庆带枷与人比武，有明显模仿痕迹。事实上在各种版本中现存有容与堂刊百回本，其中就没有这第三传。可见这二十回书是在有了百回本的规模之后加入进来的，是全书中最后聚合进来的部分。

第二传征辽为百回本所有，但它的后来加入的痕迹也是明显的。它比征田虎王庆要早一些加入，百回本的其他章回的文字略约做了一些呼应，第五十一回回前诗有“施功紫塞辽兵退，报国清溪方腊亡”句，第八十一回回前诗有“二十四阵破辽国，大小诸将皆成功”句，第一百回回前《满庭芳》词有“五台山发愿，扫清辽国转名香”句，第五十四回罗真人授公孙胜八字谶语“逢幽而止，遇汴而还”，等等，都说明百回本的修订者在加入征辽部分时注意到必要的文字呼应，以造成一种情节的整体感。然而征辽这部分还是与全书不协调，这样大一场战争，辽军全面溃败，而梁山兄弟冲锋陷阵却无一阵亡，在情理上说不过去。再者，这部分的战争描写与前面的战争描写比较起来实在太蹩脚，令人很难相信出自同一人之手。

第四传征方腊也不是成书时所有，也是后来加入，不过它的加入又比征辽为早。这一部分描绘西湖、太湖、金山、焦山以及浔阳江等江南山水格外详赡而真切，与书中对北方景物的描述形

成明显反差，非熟悉江南这一带风光者不能为。许多学者指出，这里有江浙方言，并据此认为作者是浙人[①]。明人吴从先《小窗自纪》卷三《读水浒传》记他见到的《水浒传》本子有两处与今本不同，一是宋江簪花入临安，二是大内屏风上四大寇的姓名是：淮南贼宋江，河北贼高托山，山东贼张仙，严州贼方腊。高托山和张仙在历史上实有其人，见赵雄《韩蕲王碑》。吴从先见到的本子很可能是以南方分支的宋江故事为基础的本子，今本征方腊的故事就是从这个本子里移植改编的[②]。

这样，《水浒传》成书之初的状况应当是前七十回的内容加上最后覆灭的部分[③]。这里说"前七十回的内容"而不说"前七十回"，是为了避免误解今本前七十回文字是最初的状态，实际上它的写定是较晚的事情。

然而这个最初的成书也是聚合各分支的宋江故事的结果。它以梁山泊分支为主，在《宣和遗事》的格局上吸收了太行山分支和江南分支的内容。梁山泊地处山东，但小说却把太行山拉过来并在一起，宛子城是太行山抗金忠义军的要塞，小说也迁来梁山泊。第一回说"直使宛子城中藏虎豹，蓼儿洼内聚英雄"，第三十五回说"地名唤做梁山泊，方圆八百余里，中间宛子城蓼儿洼"。史进、杨志、鲁智深等人的故事，都具有相对的独立性，是从太行山分支吸收进来的。江南分支故事的掺入，以第三十六回至第四十一回宋江大闹江州一段最明显。《宣和遗事》没有宋江发配江州情节，仅叙宋江杀了婆惜之后意欲投奔梁山，官军迅疾赶

---

① 见孙楷第：《沧州集·水浒传旧本考》，中华书局，1965年。

② 参见王利器：《水浒传的来源》，载《西南师范大学学报》1987年第1期。

③ 参见马幼垣：《水浒论衡——从招安部分看水浒传的成书过程》，台湾联经出版事业公司，1992年。

到宋江庄上捕人，宋江逃匿至九天玄女庙得到天书，随后便上了梁山，根本没有被捕，更没有发配江州的事。元杂剧的水浒戏中宋江自称杀婆惜发配江州，这句台词极有可能是明代中期以后根据《水浒传》加上去的。戏中没有闹江州的情节。这闹江州并入情节后产生一个地理概念的极大错误，江州即今江西九江，距离梁山泊不止千里，梁山军队跨州越府到江州劫法场，简直是一个神话。宋江从法场被救上梁山，忽又只身回乡去接父亲，情理上欠通。作者这样写，是舍不得《宣和遗事》所叙逃匿九天玄女庙受天书的关目。按《宣和遗事》，宋江上梁山时晁盖已死，小说既安排晁盖救了宋江，那么宋江上山就只能坐第二把交椅。但这样又出现一个很大的漏洞，自第四十二回宋江上山至第五十九回闹华山整整十八回文字中，晁盖毫无作为，在梁山指挥一切的竟是第二把手宋江。作者在并合各支故事时没有做到天衣无缝。

水浒故事在宋元说话中的具体情况如何，因无材料不好臆断，不过从南宋《醉翁谈录》记载的名目来看，有一点却可以肯定，那就是故事以人为统属的。公案有《石头孙立》，朴刀有《青面兽》，杆棒有《花和尚》和《武行者》，一个名目讲一个人的故事，有如列传。这种题材类型在说书中一直承传，即使有了《水浒传》小说以后，说书人还是这样说，现代扬州评话艺术家王少堂讲说的《武松》就是最好的例子。《水浒传》聚合了说书中各个英雄的故事，从而造成小说结构呈现联缀体的形态。鲁智深、林冲、武松、杨雄、石秀等等，他们的故事都可以自成单元。全书没有一个贯穿始终的中心人物，宋江不是，他的出现已是第十八回，许多重要人物的故事，如鲁智深、林冲、武松等等，他都没有参与，连间接的影响也没有，这些人经历了一生最精彩也最惊心动魄的岁月，流落江湖以后才对宋江的大名有所闻，所以宋江在全书结构

中的地位不像《金瓶梅》的西门庆、潘金莲,《红楼梦》的贾宝玉,《野叟曝言》的文素臣,他不是情节网络的枢纽。他的故事也和鲁智深等人的故事一样,在上梁山之前具有相对的独立性。

联缀并不意味着结构散漫,《水浒传》的各个自成单元的部分都有一种张力,它们都趋向梁山,逼上梁山的主题把它们聚合成一个艺术整体。形虽不连而意相连,各个自成单元的人物传奇故事总起来是一个脉络贯通的有机构成。这种结构方式是由它的累积聚合成书决定的,如果追寻它思维逻辑模式的根源,显然又受史传文学纪传体结构的影响,自成单元的英雄传奇有如列传,各个列传综合起来就是梁山义军的历史。《水浒传》以"传"为名,多少透露了它与史传文学的深刻联系。

二 《西游记》的成书

《西游记》被称为明代四大奇书之一,它也是世代累积而成的长篇小说。作者吴承恩(约1500—约1582年),字汝忠,号射阳山人,淮安山阳(今江苏淮安)人。《西游记》现存最早刊本是明万历二十年(1592)世德堂刻本,一百回,其中唐僧出身这一段情节。其他明刊本也都没有这一部分。清初《西游记证道书》加入唐僧出身的故事,排为第九回,明刊本的第九回至第十一回三回文字合并为第十回、第十一回。清代各种百回本《西游记》都因循《西游证道书》,成为通行本。今人民文学出版社整理出版的排印本《西游记》以世德堂本为底本,将《西游证道书》的第九回"陈光蕊赴任逢灾,江流僧复仇报本"作为"附录"插在第八回和第九回之间。

关于唐僧出世故事章节的归属问题,学术界意见不统一。有

的认为吴承恩原著有此章节，只是被世德堂刊落；有的认为吴承恩原著无此章节，是为后人所妄增。且不论它是否为吴承恩原著所有，有一点是无须争论的，所谓唐僧出身，纯系将别人的事情附会在唐僧身上，这个故事有不如无，对于全书情节是一个附赘，换句话说，割掉它并不损害《西游记》情节的完整和唐僧的性格。这一段就是聚合进情节的。

玄奘的出身，史传记载详明，本缑氏人，父为士族，兄为名僧。小说却叙他的父亲叫陈光蕊，赴任途中被害，其妻殷氏被强人霸占，殷氏因怀有身孕，为给丈夫保留子嗣而忍辱苟活下来，后生下儿子放在木板让他顺水流去，后被金山寺僧人拾得收养，取名江流，十八岁削发修行，取法名玄奘。这种类型的故事在民间传说中颇为多见，小说戏曲有采作题材的。《太平广记》第一百二十一卷《崔尉子》(出皇甫氏《原化记》)、第一百二十二卷《陈义郎》(出《乾䑋子》)，周密《齐东野语》载"某郡倅江行遇盗"事，等等，都是这个类型故事。以《齐东野语》所记与陈光蕊事最接近。徐渭《南词叙录》"宋元旧编"著录有《陈光蕊江流和尚》，剧本已佚，但存残文三十八曲，情节与小说《西游记》唐僧出身故事相同，唯收养江流的金山寺僧不叫法明，而叫丹霞[①]。南戏《陈光蕊江流和尚》在小说《西游记》之前，系据民间传说创作。明代中期在淮安海州地区流传陈光蕊的故事，说陈光蕊在唐贞观及第，娶丞相殷开山之女为妻，"生三子，官天地水，因等为三元、三官、三品"云[②]，因而海州云台山有"三元庙"。明万历二十四年(1596)张朝瑞《东海云台山三元庙碑记》记云："三元之先，世家东海，今

---

① 见钱南扬：《宋元戏文辑佚》，上海古典文学出版社，1956年。

② 《云台新志》卷十八。钞本，藏连云港市博物馆。

大村盖有陈子春遗冢，子春者名光蕊，实始诞三元。”民间还传陈光蕊赴任遇盗溺水，被龙王救入龙宫，娶三位龙女，生三元兄弟。明初杂剧《陈子春四女争夫》演此故事，剧本已佚，但“四女争夫”已提示情节与上述传说入龙宫娶三龙女事大致相同，系一个支脉的传说故事。由此可见，陈光蕊原是独立的故事，《西游记》酝酿成书时，为表现唐僧出身不凡，才附会在唐僧身上。

小说《西游记》除掉唐僧出身这一段，全书情节分两大部分，第一部分是前十一回，又分两个单元，一、孙悟空出世和大闹天宫，二、唐太宗入冥，第二部分是第十二回至第一百回，叙西游取经过程，其中包括取经缘起，是小说的主体部分。第一部分虽然可以说是西天取经的序幕，但毕竟有并合之感，而且孙悟空大闹天宫一段完全可以自给自足，它作为独立的传说大概由来已久，是《西游记》成书时加入情节的。

“西天取经”的故事渊远流长，早期传说中并无大闹天宫的情节。宋元《大唐三藏取经诗话》共十七章节，现存本缺第一节，从情节比例推想不大可能有大闹天宫，况且十六章文字中也没有呼应大闹天宫的地方。天一阁本《录鬼簿》著录之《唐三藏西天取经》杂剧，已无传本，系元代早期作品，其题目是“老回回东楼叫佛”，正名是“唐三藏西天取经”，很可能也没有大闹天宫的段落。齐天大圣大闹天宫的故事乃是从别的源头发展成形，然后才合并到《西游记》中来的。今存元明杂剧《二郎神锁齐天大圣》演齐天大圣窃老君金丹、盗仙酒，在水帘洞聚妖开宴，二郎神率天将擒获齐天大圣诸妖，内容相当小说《西游记》的第五、六两回。大闹天宫的故事何时与唐僧取经聚合，尚待研究，但至迟在古本《西游记》里就已实现了。《永乐大典》第一万三千一百三十九卷“送”韵的“梦”字条下载有《魏征梦斩泾河龙》一篇，引书标题作

《西游记》,知为古本《西游记》残文。另有刊于元代的朝鲜古代的汉语教科书《朴通事谚解》,其中第八十八回有《车迟国斗圣》一段,系据古本《西游记》原文改写,文中有注释云:

> 《西游记》云:西域有花果山,山下有水帘洞,洞前有铁板桥,桥下有万丈渊,渊边有万个小洞,洞里多猴。有老猴精,号齐天大圣,神通广大,入天宫仙桃园偷蟠桃,又偷老君灵丹药,又去王母宫偷王母绣衣一套来,设庆仙衣会。老君王母具奏于玉帝,传宣李天王引领天兵十万及诸神将,至花果山与大圣相战,失利。巡山大力鬼上告天王,举灌州灌江口神曰小圣二郎,可使拿获。天王遣太子木叉与大力鬼,往请二郎神领神兵围花果山,众猴出战皆败,大圣被执。

古本《西游记》的一些细节,如花果山所在地理位置,偷王母绣衣,木叉为天王太子等等,与吴承恩本不同,但大闹天宫的主要情节已是全书的组成部分了。

"唐太宗入冥"原本也是一个独立的传说故事。敦煌石室藏有《唐太宗入冥记》变文[①],说明它在唐代就已是盛传于民间的故事了。《永乐大典》引古本《西游记》之《魏征梦斩泾河龙》,接下去当是"唐太宗入冥",假若这一推断能够成立,那么至迟在古本《西游记》里就已经插入了它。

吴承恩《西游记》第十二回以后的"西天取经",则基本上不是聚合,而是"滚雪球"累积成书的。玄奘西行求法之事转变为民间传说,最初就可能是猴行者护卫唐僧的故事格局。玄奘单身一人,跋涉万里,往返十七年,取得天竺佛教真经,这个事实对于一般人是难以想象的,很自然地会设想有一位或几位神通广大的

① 见王重民等编:《敦煌变文集》卷二,人民文学出版社,1957年。

人物帮助玄奘克服千难万险到达西天。刊于宋代的《大唐三藏取经诗话》所叙取经故事还十分简略，但已有"猴行者"参与取经，他引三藏入大梵天王宫，伏白虎精，降九馗龙，护卫三藏完成了取经任务。"诗话"叙唐僧一行原本六人，猴行者化作白衣秀才加入，才合为七人之数。三藏法师和猴行者之外的五人姓名不详，在情节中也毫无作为，手托金桥助七人越过天险的"深沙神"，名字接近小说《西游记》的沙僧，但他并不在三藏法师一行七人之数中．深沙神对三藏说："项下是和尚两度被我吃你，袋得枯骨在此。"吴承恩《西游记》第八回叙沙僧在流沙河作怪，"向来有几次取经人来，都被我吃了。凡吃的人头，抛落流沙，竟沉水底。惟有九个取经人的骷髅，浮在水面，再不能沉。我以为异物，将索儿穿在一处，闲时拿来顽耍。"可见沙僧是由"诗话"中的深沙神演化来的。"诗话"中取经七人既无深沙神又无后来小说中的猪八戒，但猴行者一路护卫三藏去西天，是故事的基本格局，沙僧、猪八戒和白马的加入以及遭遇到九九八十一难，都是在这个格局中的丰富和发展。"诗话"虽刻于南宋，但它的故事成形却要早得多，从"诗话"形制看，与唐代俗讲比较接近，安西榆林窟三幅西夏《三藏取经图》壁画取经一行中只有三藏和猴行者①，证明"诗话"所叙故事大约在晚唐五代就已成形了，以后西游故事的发展未必一定是源于"诗话"，但它以猴行者助三藏取经为原始骨架却是可以肯定的。据陶宗仪《辍耕录》记载金人院本有《唐三藏》，钟嗣成《录鬼簿》记载元杂剧有吴昌龄《唐三藏西天取经》，两剧均失传，剧情不详。元末明初杨讷有杂剧《西游记》六卷二十四

① 见王静如：《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》，载《文物》1980年第9期。

折，取经一行中加入沙和尚、猪精和白马。朝鲜《朴通事谚解》所记《车迟国斗圣》一千三百余字，内容同于吴承恩《西游记》第四十六回，唯文字较简，而注释中介绍取经磨难云：

> 今按法师往西天时，初到师陀国界，遇猛虎毒蛇之害，次遇黑熊精、黄风怪、地涌夫人、蜘蛛精、狮子怪、多目怪、红孩儿怪、几死仅免。又遇棘钩洞、火炎山、薄屎洞、女人国及诸恶山险水，怪害患苦，不知其几。此所谓刁蹶也。详见《西游记》①。

古本《西游记》的情节比"诗话"和杂剧要丰富得多了，根据这注释，唐僧一行经历的磨难，内容和次序都已接近吴承恩的《西游记》。

吴承恩《西游记》西天取经部分虽然是以"滚雪球"的方式累积而成，但其结构类型还是联缀式。唐僧一行经历九九八十一难，共计四十多个故事。每个故事自成一个单元，故事不同，主题却是一个：克服障碍。主要行动角色都是唐僧师徒，由唐僧师徒贯串所有故事，这也是游记体小说的结构特征。

在世代累积型章回小说的演化过程中，没有纯粹的"滚雪球"式，也没有纯粹的聚合式，两种方式在一部作品中都会同时有所运用，我们说它是"滚雪球"式或是聚合式，只是就它成书方式的主导方面而言。《西游记》就是一个很好的例子。累积不是旧有故事的简单相加，它最后成就于一位作家的艺术创造，《三国志演义》、《水浒传》的成书已经说明了这一点。与前两种奇书相比，《西游记》更鲜明的表现了作家个人的风格。唐僧取经本是一段历史，一个宗教故事，《西游记》写来却变成为一个幽默的荒

---

① 朱一玄、刘毓忱编：《西游记资料汇编》，中州书画社，1983年。

诞故事。玉皇大帝、太上老君等等道教的尊神们不是昏庸专断便是自私愚蠢，佛教的偶像也被描绘得贪婪圆滑，西方净土何曾清净和干净！吴承恩不过借这神魔世界来观照人间，寄托自己对世事人心的感慨。故事的虚妄来自作家的大胆奇特的想象，这想象虽借助于历史提供的材料，但它却植根在作家对现实的冷静而深刻的认识，这种合乎情理、比真实还真实的荒诞，构成《西游记》的独特风格。这是一种最能表现作家自我的主观风格。吴承恩用居高临下的态度来看待污浊的社会和卑微的世风，他有揭露、有鞭挞、有悲悯，更重要的是他同时还反躬自省，正因为他的这种冷静而又热情，批评而又自省，投入而又超然，痛恨而又同情，他才具有微笑中进行揭露的幽默。对为害一方的牛鬼蛇神的描写，对披着神圣外衣的偶像人物的描写，对永远摆脱不了私心杂念的猪八戒的描写，对献身伟大事业的唐僧的描写，都极尽揶揄之能事，不论是可恶的缺点还是可爱的缺点，当它暴露在光天化日之下的时候，都令人忍俊不禁。即是那作者心爱的泼猴，他为长生不老而四处求师的心态，不也是十分可笑吗？孙悟空与猴儿们日日欢会，无所拘束，自由自在，突然虑及人生毕竟有限，化喜作悲，生命的短暂和感悟的无限，推动他去求师访道，一心去学长生不老之术。这大概也是作家自己的痛苦，扩大来讲，也是人生的永恒的悲剧意识。由此而生发，道教、佛教的存在也是可以理解的。《西游记》对道教世界的揭露的确针对着明朝中期崇道的现实，然而这揭露中不也包含着深刻的智慧和同情吗？中国古代小说中不缺乏对现实的深刻描写，但像《西游记》这样表现现实人生的独特方式，和这方式表现出来的幽默精神，却是非常罕见，因而是非常值得珍视的。

累积成书是小说文体发展初级阶段的文学现象，它实现了

长篇故事从口头文学民间文学向作家文学的转变。小说文体发展到成熟时期，这种累积成书的方式便渐渐被扬弃，代之而起的是作家独创的章回小说。然而累积成书仍有不可低估的历史惯性力量，它推动着《水浒传》《西游记》等等小说续书的创作，这所有的续书，都可以看作是原著的继续累积。

《水浒传》的续作，首先有陈忱的《水浒后传》，它接在宋江等人被朝廷害死之后，叙李俊等人率领梁山余部浮海至暹罗建立自己的王朝。陈忱是明朝遗民，书前署"古宋遗民"，在作品中寄寓着亡国的丧痛。这四十回书不提田虎王庆，与百回本配合，如果把一些人物事件稍稍作一些连贯统一，使之前后照应，聚合成一百四十回的水浒，亦未尝不可。当然，它的笔力是远远不及《水浒传》了。清初又有署名为"青莲室主人"撰写的《后水浒全传》四十五回，作者真实姓名不详，故事情节接续在一百二十回本《水浒传》之后，叙宋江转世投生为扬么，继续梁山"替天行道"的事业，与江湖英雄聚义洞庭湖君山，直到岳飞奉旨征剿，杨么等人才脱去骸壳，复现本来面目。较之陈忱的《水浒后传》又等而下之了。这两部续书思想内容和艺术水平虽然不及《水浒传》，但其倾向基本上是站在同情梁山一边，成书于清道光年间的《结水浒传》(又名《荡寇志》)则反其意而为之，故事接续在梁山聚义之后，安排张叔夜率官军将宋江一百零八将尽皆诛灭。

《西游记》的续书在明末清初有三种，一是无名氏的一百回《续西游记》，二是无名氏的四十回《后西游记》，三是董说的十六回《西游补》。三种以董说的续书为最好。董说(1620--1686)在明亡以后出家为僧，但《西游补》却写在明亡之前。《西游补》补插在《西游记》第六十一回与第六十二回之间，书前《西游补答问》说："《西游》之补，盖在火焰芭蕉之后，洗心扫塔之先也。大圣计

调芭蕉，清凉火焰，力遇之而已矣。四万八千年俱是情根团结，悟通大道，必先空破情根；空破情根，必先走入情内；走入情内，见得世界情根之虚，然后走出情外，认得道根之实。”《西游补》想象奇特，文笔诙谐，大旨在讥弹明季之世风，是《西游记》续书之佼佼者。

三 联缀式结构小说

与聚合式累积成书相联系的是联缀式小说结构，这种结构是长篇小说早期结构形态，不仅中国小说如此，欧洲小说也如此[①]。《水浒传》和《西游记》同是联缀式，但它们又有区别。《水浒传》在梁山聚义排座次之前的部分，联缀式结构类似连环链条，前一个要角的故事结尾会有后一个要角出现，然后笔锋一转，开始后一个要角的故事，这多少有点像田径运动的接力赛，每个要角跑完一段便把接力棒传给下一个要角，而不是一个要角跑到底。另一种类型是《西游记》，唐僧、孙悟空师徒是贯串情节始终的要角，这组人物的作用犹如一串珍珠项链的骨线，那些散乱的珍珠有了他们才串成一个充满生气的光彩夺目的艺术整体。这是后世游记体小说通常采用的结构类型。联缀式结构原本是累积成书方式所由产生的结构形态，但它形成之后就具有了艺术形式的相对独立性，自身具有了生命力，后来的许多长篇小说，尽管是作家个人独创，也运用这种结构。

清代著名长篇小说《儒林外史》和《镜花缘》都是联缀式结构，这两部长篇恰好代表了作家自创的联缀式结构的两种类型。

---

① 参见本书第一章第四节“结构的类型”。

《儒林外史》作者吴敬梓(1701—1754),字敏轩,安徽全椒人。他去世的那年是乾隆甲戌十九年,正是《红楼梦》"脂砚斋甲戌抄阅再评本"抄评之年,所以,可以把《儒林外史》看作是与《红楼梦》同时的作品。但是《儒林外史》付刻的时间要晚于《红楼梦》,现存最早刻本是嘉庆八年(1803)卧闲草堂五十六回本。据记载,它有五十回本、五十五回本、五十六回本和六十回本。五十回本未见,六十回本系旁人在五十六回本基础上增补四回而成。人民文学出版社 1984 年整理本以卧闲草堂为底本,将第五十六回"幽榜"作为附录;上海古籍出版社会校会评本亦以卧闲草堂本为底本,但保持五十六回的原来面貌。《儒林外史》的结构诚如鲁迅所说:"全书无主干,仅驱使各种人物,行列而来,事与其来俱起,亦与其去俱讫,虽云长篇,颇同短制。"[1]小说没有贯串全书始终的主要行动角色,各个自成单元的故事的要角在完成自己的故事之后,把"接力棒"传给下一个故事的要角,如周进传给范进,范进传给张静斋,张静斋范进传给严贡生严监生,严贡生再传给周进范进,范进又传给荀玫、王惠……这样一路下去。各个自成单元的故事虽然颇类短篇小说,但它们却齐心协力地承载着主题,这主题就是在明清科举制度中生活的读书人的众生相。这种结构又类似中国画长卷和中国园林,每个局部都有它的相对独立性,都是一个完整的自给自足的生命单位,但局部之间又紧密勾连,过渡略无人工痕迹,使你在不知不觉之中转换空间。然而局部与局部的联缀又决不是数量的相加,而是生命的汇聚,所有局部合成一个有机的全局。应当说,《儒林外史》的联缀式结构比《水浒传》更典型。

---

① 鲁迅:《中国小说史略》第二十三篇《清之讽刺小说》。

《儒林外史》对科举制度的批判达到了前所未有的深度。在吴敬梓之前，“二拍”和《聊斋志异》的一些作品批判过科举制度。凌濛初考举人仅中副车，蒲松龄连举人副榜也没有能考中，他们都是很有才华的士人，这被科考压抑的愤懑通过小说渲泄出来。他们并不反对科举制度，只是反对科考的敝端。考官有眼无珠，不辨文章香臭，是他们着意抨击的问题。凌濛初写了一些举子得鬼神之助而侥幸考中的故事，把科举考试描写成一种受命运鬼神支配的事情，考生的才华学问似乎无关紧要，考中不考中都是鬼使神差，这背后就隐藏着一个重大的事实——作为“衡文者”的考官昏愦无能。凌濛初进一步批评朝廷重视科甲出身的士人，不是科甲出身的官吏即使再能干，也得不到提拔，这是凌濛初在官场中的切身经验。蒲松龄一生主要教书，没有凌濛初的官场经历，他写的作品都是讽刺考官的。科举时代，士子们落第了骂考官是寻常的事情，所以他们的作品对科举制度的批判虽然是含着深沉的怨愤，也的确揭露了科举制度的某些本质问题，但总难免有吃不到葡萄说葡萄酸的嫌疑。吴敬梓对科举制度的认识却向前跨出了决定性的一步，他站在人性的立场，深刻地揭露了科举制度对士人灵魂的戕害。科举制度作为选拔文官的途径和方法，相对唐代以前的世袭制是一个很大的进步，唐宋两代的科举制度为封建社会的发展基本上起着推动作用。然而科举制度作为封建政治制度的一部分，从它诞生之日起就含有消极的一面。明清时代封建社会已进入烂熟时期，封建制度的不合理性渐渐显现出来，科举制度即是其中牵连着读书人神经的那个部分。明清以八股取士，较之唐代重诗赋、宋代重策论又更富于禁锢性。加之除了科举，庶民出身的士人再没有别的进身之途。官本位是一个实实在在的社会现实，由这个存在所产生的官本位意识已

是根深蒂固的社会思想，读书人的人生价值似乎只有通过科举进入仕途之后才能得以实现。于是千千万万像周进、范进这样的读书人把全部身心都投入到科举中，他们除了举业，什么也不懂，且不说生产的本事，就是诗词歌赋也做不来，他们没有自我，没有性情，没有学问，也没有德行。在他们还没有中举的时候，受世人的白眼嘲弄，一点反抗的能力也没有，甚至连反抗的意识也几乎泯灭了，那时候他们还是本份而可怜的，一旦中举，便立即暴露出隐蔽在灵魂深处的贪婪自私。做官的像王惠之流，贪赃枉法，对百姓的盘剥到了敲骨吸髓的程度。没有做官的在家乡做缙绅，像严贡生之流，在地方为非作歹，称王称霸。《儒林外史》所描写的科举圈内的人物无一不是丧失人性的行尸走肉。书中那些保留着人性的角色又无一不是跳出科举圈子的人。杜少卿是作者自况，他全然不以功名为念，自由适性，"混穿混吃，和尚、道士、工匠、花子，都拉着相与，却不肯相与一个正经人"。杜少卿与《红楼梦》的贾宝玉至少在对待功名的态度上是一致的。另外还有曾为人妾流落江湖以卖诗文为生的沈琼枝，有做裁缝的荆元等等，荆元也读书，他说："我也不是要做雅人，也只是性情相近，故此时常学学。至于我们这个贱行，是祖父遗留下来的，难道读书识字，做了裁缝就玷污了不成？……而今每日寻得六七分银子，吃饱了饭，要弹琴，要写字，诸事都由得我。又不贪图人家的富贵，又不伺候人家的颜色，天不收，地不管，倒不快活？"在吴敬梓看来，只要跳出科举圈子，就能保存人的真性真情。这种认识自然过于天真而且脱离现实，所以他笔下的这类人物如王冕、杜少卿、沈琼枝、荆元等等都偏于理想，不像范进、严贡生、匡超人之流的形象栩栩如生。然而吴敬梓从根本上否定科举制度，不存幻想，这种认识是空前的深刻。这种批判着眼于制度，因而对于

那些被科举制度奴役得变了形的人物的描写，讽刺中寄寓着同情和哀怜，从而使小说获得了崇高的讽刺艺术品格。

《儒林外史》采用第三人称的客观叙述，它的白描手法达到炉火纯青的境界。《金瓶梅》在摹拟市井人物口吻方面是维妙维肖，但在客观描叙方面，《儒林外史》又要略胜一筹。它已脱尽"说话"习气，以纯粹的白话书面语言进行叙述，用人物的对话，或勾勒人物的动作神态，一下子就把人物的灵魂活现出来，这种白描式的鞭辟入里的笔力，在白话小说中唯有《红楼梦》方能与之抗衡。鲁迅的小说，我们细细读去，可以感察到它深受《儒林外史》的影响。

另一部著名的联缀式结构的小说《镜花缘》也出自文人独创。作者李汝珍(约 1763—约 1830)，字松石，直隶大兴(今属北京市)人。全书一百回，可分成三个部分：第一部分是前六回，写百花获谴下降红尘，相当于全书的楔子；第二部分自第七回起至第五十回止，叙唐敖、林之洋游历海外几十个国家，寻访飘零外洋的十二名花；第三部分自第五十一回起到第一百回止，叙唐闺臣等一百个才女的故事。按前六回暗示，堕入红尘的百花还应返本还原，重返仙界，据作者在篇末说，"这《镜花缘》一百回，而仅得其事之半"，然而一百回后的文章终于没有续出。第二部分是全书精华，它是典型的游记体小说，唐敖、林之洋游海外诸国，结构方式与《西游记》西天取经部分相同。第三部分写才女们表演各种游戏，琴、棋、书、画，医、卜星相，音韵、算法，灯谜、酒令、双陆、马吊、射鹄、蹴毬、斗草、投壶等等，倾其篇幅加以说明，致使文章性质近于百科知识全书。李汝珍是一位学者，博学多才，尤以音韵学见长，但却没有获得什么功名，只做过县丞这样的小官，可以说是不怎么得志的士人，他对当时的社会现状很是不

满，借《镜花缘》表达了自己的思想。书中第二部分的思想内容最丰富，海外诸国多半是依据《山海经》加以构想，通过对这些奇异国度的描写，揭露和讽刺了封建社会科举制度、男尊女卑观念和制度，以及人情世态的种种丑恶现象，同时也描绘了作者的社会理想。讽刺是辛辣的，揭露是深刻的，抨击是强烈的，但理想却是乌托邦的。君子国也好，女儿国也好，都没有抓住社会的根本制度问题，不仅幼稚，而且迂腐，不过这也是受历史条件的限制，不能责怪作者思想贫乏浅薄。在十八世纪、十九世纪的中国，能够怀疑当时社会的一些制度和某种传统观念，这就是了不起了。全书对女性表现了特别的尊重，从而构成为本书的最重要的思想特色，也是本书题材与众不同的特征。提到《镜花缘》就一定会想到女儿国，其实女儿国的描写在全书中所占的篇幅不大，作者把阴阳颠倒过来，女尊男卑，让男子来体验女子的生活，这思想并非深刻，但它想象却十分奇特，并且寄托了对妇女的由衷的同情，因而感人很深。

近代小说中联缀式仍然是长篇小说的主要结构类型之一。由主要行动角色贯穿各个故事单元，类似《西游记》、《镜花缘》（游历海外部分）的，有《二十年目睹之怪现状》、《老残游记》、《孽海花》、《九尾龟》等。由故事单元中的角色传递接力，类似《水浒传》、《儒林外史》的，有《官场现形记》等。

第三节　从讲述型到呈现型的转变

古代小说有文言和白话两个流派。文言小说从来就是给人

读的，也就是说它从来就是书面文学，它在表达方式上积累了今天称之为现代小说的许多因素，它不存在从讲述型转变到呈现型的问题。但文言小说受它语言媒介的局限，反映和表现生活，读者层面等等都受到严重的限制，未能成为中国小说的主流。构成中国小说主流的是白话小说。白话小说从勾栏瓦肆"说话"中脱胎出来，它虽然已是书面文学，但从结构类型到叙事方式，无不受到"说话给听众听"的模式的深刻影响。短篇小说完全模拟"说话"，我们称它为话本小说；长篇小说虽系文人写定，但明代中期以前的作品，如《三国志演义》、《水浒传》、《封神演义》、《西游记》等，仍然没有走出"说给人听"的境界，刊于万历年间的《金瓶梅》却迈出了关键的一步，它虽然没有完全脱尽"说话"的胎记，但在表达方式上完成了从让人"听"到给人"读"的转变。在文体演变史上，《金瓶梅》是里程碑式的作品。

一　《金瓶梅》文体的创新

《金瓶梅》成书年代众说纷纭，迄无定论。沈德符《万历野获编》说是"嘉靖间大名士手笔"，屠本畯《山林经济籍》也说是"相传嘉靖时"的作品，万历本《新刻金瓶梅词话》之廿公跋亦称"为世庙时一巨公寓言"，这是"嘉靖说"。今人吴晗考证，认为它是万历中期的作品，"大约是万历十年到三十年这二十年。退一步说，最早也不能过隆庆二年，最晚也不能后于万历三十四年"[1]。这是"万历说"。近年魏子云又倡"天启说"，认为成书在天启初

[1] 吴晗：《论金瓶梅的著作时代及其社会背景》（收入《读史劄记》，生活·读书·新知三联书店，1956年）。

年[1]。各种意见相差的时间幅度，上没有早过嘉靖，下没有晚于天启，笼统一点说，肯定它是晚于《西游记》而早于《隋炀帝艳史》、《醒世姻缘传》、《隋史遗文》的作品，是没有问题的。

明代中期以前的白话小说在叙事方式上没有脱离"说话"的表现模式。所谓叙事方式，是指叙事者与故事之间的关系，叙事者要向读者展开情节，描叙人物，并对小说世界的种种作出情感的、道德的、思想的、政治的等等价值判断，总要采用某一种叙述的方式。叙事者或者以第三人称，或者以第一人称叙述故事。他可以是客观的叙述，也就是把自己隐藏起来，不站出来对情节中的人和事发表评论，让自己的思想倾向透过情节结构和修辞技巧加以表达；也可以是主观的叙述，叙事者毫不掩饰自己在作品中的存在，不但时时中断故事对情节中的人和事进行诠释和评论，而且在叙述时使用感情倾向显露的语言，以表达自己的爱憎。他可以选择全知的视角进行叙述，叙事者不但知道任何人物在任何时间任何地点干什么，而且知道任何人物的内心隐秘；也可以选择限知的视角进行叙述，叙事者仅仅只能讲述作品中人物能够闻见的事物，要进入人物内心世界也仅限于某个人物或少数几个人物。所谓"说话"的表现模式，在叙事方式上就是第三人称全知视角的主观叙述，作者无所不知无所不在，始终充当作故事与读者之间的中介。

《金瓶梅》从表面看似乎更接近"说话"，万历丁巳四十五年(1617)东吴弄珠客序本书名为《金瓶梅词话》，"词话"指说唱间杂的说书，近于鼓词，现知的词话有上海嘉定出土的明成化年间所刻词话十一种等等，而《金瓶梅词话》又的确穿插了许多韵文

---

① 见魏子云：《金瓶梅的问世与演变》，时报出版公司，1981 年。

唱词，似乎是由民间说唱演化而来，再则书中有不少"说话"的套语，作者对情节的诠释和议论亦回回可见，从这些情形看，很容易得出一个结论，认为《金瓶梅》是根据"说话"写定的，它仍是累积型的长篇小说。其实不然，如果进行深层的探究，即可发表它的内核已发生了质的转变。叙述人称无关宏旨，重要的是叙事的立场和视角。

在叙事立场上《金瓶梅》在向客观叙述转变。诚然，作者在《金瓶梅》的每一回中都不止一次地中断叙述站出来讲话，有诠释，也有评论。评论或者借用诗词"有诗为证"，或者袭用"看官听说"的套头。评论时作者采用第二人称，直接面对读者说话，"看官听说"，犹如"你听我说"，这正是说书人中断叙述对听众的讲话。但是，如果抛开这些情节之外的诠释和议论部分，对属于情节叙述部分进行观察，就可以发现它的叙述已改变了主观的立场。《金瓶梅》的故事是从《水浒传》潘金莲与西门庆的情节衍生出来的，《金瓶梅词话》本的第一回至第五回抄袭《水浒传》百回本的第二十三回至第二十五回而有所改动。其中写到潘金莲与西门庆的第一次相见，有一段文字介绍西门庆的身世品行，这是情节之内应有的文章，《水浒传》这样叙述：

原来只是阳谷县一个破落户财主，就县前开着个生药铺；从小也是一个奸诈的人，使得些好拳棒；近来暴发迹，专在县里管些公事，与人放刁把滥，说事过钱，排陷官吏，因此满县人都饶让他些个。那人复姓西门，单讳一个庆字，排行第一，人都唤他做西门大郎，近来发迹有钱，人都称他做西门大官人。①

① 引自明容与堂刻本《水浒传》。

这段文字介绍西门庆的品质用了“奸诈”一词，贬意十分显然，对于他的行为也作了批判性叙述：“放刁把滥，说事过钱，排陷官吏”，西门庆一出场，脸上已被作者贴上反面角色的标签，读者无须思考便已认清了他的面目。这段文字叙述带有鲜明的主观爱憎情感。《金瓶梅词话》借用时作了如下的改动：

> 原是清河县一个破落户财主，就县门前开着个生药铺。从小儿也是个好浮浪子弟，使得些好拳棒，又会赌博，双陆象棋，拆牌道字，无不通晓。近来发迹有钱，专在县里管些公事，与人把揽说事过钱，交通官吏。因此满县人都惧怕他。那人复姓西门，单名一个庆字，排行第一，人都叫他做西门大郎。近来发迹有钱，人都称他做西门大官人。

把“奸诈的人”改作“浮浪子弟”，“放刁把滥，说事过钱，排陷官吏”改作“说事过钱，交通官吏”，西门庆还是那个西门庆，《金瓶梅》作者并没有美化他，但这样改动，贬意明显淡化。原文实属主观性的述评，《金瓶梅》则接近客观性的陈述，作者的态度和感情变得隐蔽起来。从宏观上看，《金瓶梅》全局构思的框架虽然没有跳出因果报应的窠臼，但写到西门庆死后家庭的破败却充满悲凉的氛围。即如西门庆这样十恶不赦的恶棍，作者也写他对应伯爵等帮闲的慷慨解囊，也写他的爱子之心和对于李瓶儿之死的真实的悲痛，也写他临终时对妻离子散的忧虑，总之，西门庆被描写成一个有血有肉的有七情六欲的人，虽则是一个坏人，作者并没有为要显示自己的爱憎把西门庆身上的人情味挤干，使他成为无处不坏的反面人物。作者的这种叙述近于客观的态度，曾遭自“自然主义”之讥。

作者叙述趋向客观，并非作者对他所叙述的故事没有主观评价，他只是把自己的倾向藏起来罢了。古今中外的小说，作者

持纯粹客观立场，毫无思想倾向的作品是没有的，区别仅仅在于是直露出来还是深藏在情节背后由读者去品味去发掘。《金瓶梅》是一部愤世的书。作者对他所处的时代社会极其不满，这种不满几近于绝望。故事发生在北宋，但实际写的是明代社会。作者以《水浒传》武松杀嫂的一段情节做引子，导出了破落户出身而飞黄腾达的西门庆，把读者的视线引向西门庆的家庭，以这个家庭为情节的主体，从这个家庭错综复杂的社会关系辐射开去，展示出一幅广阔的社会画面。作者对他描叙的故事是有爱憎的，他最痛恨的是当时占据统治地位的市侩封建主义。当然，"市侩封建主义"这个词，作者头脑里没有，也不可能有，但这个词所包含的实际内容，作者确实已牢牢地把握。封建主义指以地主土地所有制为基础的社会制度和意识形态。封建主义不是凝固不变的东西，它有发育期、成熟性，也有衰败期，在它成熟期所形成的社会制度和意识形态，姑且称之为传统的封建主义，这传统的封建主义在明代，特别到了明代中期，显然遇到了严重的危机。商品经济的发展，商人势力的壮大，旧的"士农工商"四民观念摇摇欲坠，商业不再被视为贱业，与商人血肉相连的金钱在社会生活中乃至在政治生活中起着越来越大的作用。达官贵族们抛弃了鄙视商业的传统观念，并且置朝廷禁止四品以上官员做买卖的规定而不顾，居然也在作官之时另辟生财之道，搞起经商的副业来，"吴中缙绅士夫，多以货殖为急。若京师官店六郭开行，债典兴贩盐酤，其术倍克于齐民"。[①]。华亭徐阶在宰相任上亦兼营工商，"多蓄织妇，岁计所积，与市为贾"[②]。另一方面，那些昨天还

---

① 黄省曾《吴风录》，转引自谢国桢《明代社会经济史料选编》中册，福建人民出版社，1981年。

② 于慎行《穀山笔麈》卷四。

被传统观念视为贱民的棍徒，一旦暴发有钱，居然也可以用钱买官，跻进官宦的行列，脸上浮着粗鄙的得意的笑，穿着腥红的官服在朝廷在地方大摇大摆。一方面是封建市侩化，另一方面是市侩封建化，封建与市侩结合就是“市侩封建主义”。《金瓶梅》的作者描写了卖官鬻爵、贪赃枉法的当朝太师蔡京，以及与他勾连的朝廷和地方官吏，这是一群市侩化了的官僚，又描写了由暴发户当官的西门庆，这是典型的封建化了的市侩。小说第四十九回写西门庆为要从官府批到盐引，特把主管盐引的巡盐御史蔡蕴请到家里来，重金贿赂，在花园翡翠轩高烧银烛，备妓女侍候。蔡蕴是新科状元，西门庆则是一丁不识的市井棍徒，西门庆不外乎有钱，把金钱和美女供奉上去，蔡蕴便如痴如醉，批文也就照发。西门庆把这个进行肮脏交易的俗之又俗的家庭宴会比做谢安与王羲之的东山之游，蔡蕴自谦“恐我不如安石之才，而君有王右军之高致矣”，更是不伦不类，而这就是市侩封建主义的境界。

西门庆是《金瓶梅》的主角。在中国古代小说的人物形象画廊里是个独一无二的形象。他出场的时候只是一个生药铺的老板，还不能直接找县官说话，武松告他“夺妻杀夫”，他惶惶然，只能够找到皂隶李外传打探消息。几年以后，他家的客厅里不仅坐着巡按、御史大人，而且有钦差大臣堂堂太尉。他不再拜知县父母官，反过来，知县和地方文武官员都要走他的门路，去求巡按大人在例行的举劾中抬举自己。西门庆一人竟然牵动山东一省，权势也真是炙手可热。西门庆的发家，主要不是靠商业利润，而是靠勾结官僚衙门和依仗手中的权力，巧取豪夺。他从湖州、杭州贩货回来，每次都要贿赂临清钞关的税务官，大偷大漏其税；他贿赂巡盐御史，提前关下三万盐引，获取暴利；他贿赂山东宋巡按，垄断朝廷在山东的香蜡买卖和古董买卖；他握着清河县的

理刑大权，贪赃枉法，仅苗青一案便得银五百两；至于欺行霸市，压迫专一从事买卖的商人，则更不在话下。他在地方俨然一霸，贪鄙好色，为所欲为。作者描写清河县的几家皇亲都被西门庆压倒。妓女郑爱月正在王皇亲家里供唱，西门庆可以派军人传她立即出来，到他西门庆家来侍候。西门庆要建筑自己的庄子，可以强拆向皇亲的房子。而向皇亲的一座大螺钿大理石屏风和两架铜锣铜鼓，竟以三十两银子的低价当给了西门庆。皇亲国戚跌落到要向西门庆这样的市井棍徒低头的地步，世道真是大变了。作者对于这样江河日下的世风，愤懑之中还糅杂有酸楚、悲哀以及莫可奈何。更有甚者，西门庆竟然跨入招宣府中，占有招宣的遗孀，并且不是十分情愿地收纳招宣的儿子为义子。西门庆所以能够这样飞黄腾达，关键在于钱的神通。他的理刑副千户的官职是用一副厚重的生辰担换来的，过往清河的朝廷大员，他都不惜重金进行贿赂。金钱转化为权势，反过来权势则转化为更多的金钱。西门庆这样转手几次，便成了权势和金钱的特大富翁。小说中唯一的一个清官曾孝序要弹劾西门庆，但没有劾倒西门庆，自己的乌纱帽反弄丢了。显然，西门庆不是一个孤立的人，朝廷上有蔡太师这样的靠山，地方上有巡按府台庇护，左右有狐群狗党，下有地痞流氓，腐朽的恶势力织成一张社会大网，西门庆只是网中的一个扣节。牵一发而动全身。只要这种政治局面社会局面不变，西门庆就永远倒不了。他在腐朽的封建社会躯体上繁衍，他的繁衍又加深着封建躯体的腐朽。这样一个人物，尽管他是一个商人，但他不是欧洲中世纪社会中的商人而是中国特殊国情中的商人，决不是什么新兴资产阶级前身的代表，而是封建势力在新的历史进程中的变种，他所代表的社会势力的反动和腐朽是一目了然的。西门庆是纵欲身亡的，他死后，立即就有一

个张二官来取代他。直到小说结尾，蔡太师一伙被参劾倒了，但黄太尉仍在位，地方官吏依然如故。作者深感这个社会已无药可医，他看到的是黑暗，黑暗，最后还是黑暗。

作者对社会现状不满，但他并不把这一切归结为社会制度的原因，他认为病根在人性的贪欲。小说正文前有酒色财气"四贪词"，开头就议论"情色"二字。在作者笔下，上至皇帝大臣，下至贩夫走卒，几乎没有不贪不欲的。皇帝虽未出场，但皇帝征用的花石纲却经过了清河县附近的运河河道，当时河中水枯，不得不征集八郡民夫牵挖，弄得官吏倒悬，民不聊生。皇帝如此，蔡太师、黄太尉、宋巡按、蔡御史、李知县、夏提刑等等更是如此。作者集中笔墨描写西门庆和他的第五房妾潘金莲。西门庆是贪欲的化身，"酒色财气"一应俱全，不过他追求最热的是色欲的满足。当他的财富还不十分雄厚的时候，当他的地位还不够显赫而且巩固的时候，他还不能全身心地追求女色，还不得不把他精力的主要部分用于聚敛财富和攫取权力。第四十九回他挫败曾御史的参劾，意味着他的力量已超越了政府的监督。良心和正义早已被他踩在了脚下，这时政府的权威在他的面前也瘫软下来，他于是更加肆无忌惮，遂把全部身心都倾注在女人身上。胡僧授予他秘药，郑爱月向他提供可以猎取的女人名单，他的欲求愈来愈炽，不管美丑良莠，一概兼收并蓄。欲望不但不受他理性的节制，反而处处支使他，直到把他变成自己的奴隶。几年之间，他就血枯髓干，终于死在了他孜孜以求的女人的石榴裙下。《红楼梦》写了一个对于王熙凤单相思的贾瑞，瑞大爷所拥抱的是一个虚幻的情人，西门庆虽然搂着实在的潘金莲、王六儿、贲四嫂、林太太等，但意念中永远存在一个新人，他死的时候向往的是不曾到手的何千户娘子蓝氏，他和贾瑞一样都死于难以填满的贪欲。

潘金莲与西门庆的关系是极富讽喻和哲理的。西门庆把潘金莲当作泄欲的工具，作为回报，潘金莲也把西门庆当作泄欲的工具。潘金莲是西门庆的贪欲的外化，西门庆死在潘金莲手里也就是死在自己的贪欲手里。作者对妇女的观念极其陈腐，他抱着"女人祸水"的偏见来描写潘金莲和西门庆的妻妾仆妇以及与西门庆发生关系的女人们，把潘金莲写成是集旧式妇人恶习之大成的淫妇，美丽的皮囊包裹着一副五毒俱全的坏心肠。尽管潘金莲十恶不赦，但是象征着封建社会的家庭的败坏，却并不是因为有她的存在。实际上，她完全是由这个社会这种家庭制造出来的，她只是在险恶的社会环境中紧张地挣扎，她的挣扎太不顾廉耻和良心，如此而已。西门庆一死，她便被吴月娘发卖了出去，她的命运始终掌握在人家手里。把握这个基本事实有助于理解她的心态和行为。作者把女人看做祸水，小说一开头就讲女色祸国的故事，并以潘金莲、李瓶儿和庞春梅三个死于贪欲的淫妇的名字作为小说的书名，这种观念颠倒了现实生活的是非因果。不管作者的观念深刻与否，正确与否，总之作者对自己笔下的人物故事是有评价有倾向的。

古代白话小说的传统表现方式之一是作者采用全知视角进行叙述，这也是继承着"说话"艺术的表达规则。全知视角意味着作者可以自由进入故事中的任何场面，可以自由进入故事中任何人物的内心世界，换言之，作者在情节的时空中是无所不知、无处不在的。现代说书仍然遵从这个表现规则，说书人可以把外人不可能得知的隐秘场面讲述得淋漓尽致，同时还是每一个人物的扮演者，不仅模拟他们的说话，随时把人物内心活动公开出来、而且自由地变换叙事观点，观察主体从这个人物变换成那个人物。这种叙述的全知视角，可以《水浒传》第三回鲁提辖拳打镇

关西为例说明。这一回叙述史进寻访王进来到渭州，进一个路口茶坊吃茶，向茶坊主人打听王进，“道犹未了，只见一个大汉大踏步竟入来，走进茶坊里。史进看他时，是个军官模样”。接着用一段韵文描写此人（鲁达）的形象，这是史进眼中所见，是史进的观点。继续下去叙事观点马上转移给鲁达，“那人（鲁达）见了史进长大魁伟，象条好汉，便来与他施礼”。“象条好汉”是鲁达内心默想，作者很轻易地便进入到鲁达的内心世界。史进与鲁达出了茶坊上街，在街上见着卖膏药的李忠，鲁达邀李忠一道去吃酒，李忠要等卖完了膏药再去，鲁达不耐烦把观众一下全轰散了，“李忠见鲁达凶猛，敢怒而不敢言”。观点又转移到李忠身上。三人上了酒楼，“酒保唱了喏，认得是鲁提辖，便道……”这又分明是酒保的观点。其后叙事观点不断转移，写到鲁达送走金老儿父女之后来到郑屠的肉店寻衅闹事，当鲁达把两包臊子摔到郑屠脸上时，郑屠大怒，“两条忿气从脚底下直冲到顶门，心头那一把无明业火，焰腾腾的按纳不住”。作者此刻又进入到郑屠的内心世界。鲁达三拳打下去，见郑屠奄奄待毙，“鲁提辖假意道：‘你这厮诈死，酒家再打。’”这“假意”是鲁达内心隐秘，接着又写鲁达“寻思道：‘俺只指望痛打这厮一顿，不想三拳真个打死了他。酒家须吃官司，又无人送饭，不如及早撒开。’拔步便走。”这是鲁达的内心独白，他心里这样想，口里却说：“你诈死，酒家和你慢慢理会。”府尹将鲁达案情呈报经略府，“经略听说，吃了一惊，寻思想：‘这鲁达虽好武艺，只是性格粗卤。今番做出人命事，俺如何护得短？须教他推问使得。’”作者又进入经略的内心世界，经略想的和说的也不一样。

“只见……”用人物的眼睛来描状别的人物和事物，单独来说是一种限知的视角，有点像现代电影的主观镜头，但如果“只

见”的主体无限制的频频的变换，在总体上便构成全知视角的叙述了。脂砚斋对《石头记》的评语中把这“只见……”叙事模式称之为“水浒文法”[①]，足见它是《水浒传》叙事方式的一个显著的特征。《金瓶梅》较少采用“只见……”的方式叙事，用它的时候，有时“只见”的主体已不是作品的人物，而是作者自己。例如第二十六回写西门庆劝解自杀未遂的宋惠莲，“说毕，往外去了。贲四嫂良久扶他上炕坐的，和玉箫将话儿劝解他，做一处坐的。只见西门庆到前边铺子里，问傅伙计要了一吊钱。买了一钱酥烧，拿盒子盛了，又是一瓶酒，使来安儿送到惠莲屋里”，这个“只见”的主体是谁？西门庆到前边铺子向傅伙计要钱，买了吃的，又弄了一瓶酒，使来安儿送到惠莲房里，这不是坐在惠莲房中的贲四嫂和玉箫所能见，也不是坐在铺前的傅伙计所能全见，显然，它是无所不见的作者之所见。这是在使用“只见”文法时，《金瓶梅》略异于《水浒传》之处。

明显的差异在人物内心活动的直露式叙述。《金瓶梅》的作者不像《水浒传》的作者那样自由地进入任何人物的内心世界，他对人物内心活动的直露式叙述实行了比较严格的控制，读者要了解人物的内心隐秘，一般情况下只能通过人物的说话并结合说话的情势场合予以领悟。《金瓶梅》中人物对话有如戏剧中的对话，是比较单纯的，较少修饰的，很少有上举《水浒传》中的“假意道”、“寻思道”这类心理揭示的附加成分。这种对话比较难写，因为它必须是饱含情感，意义蕴蓄，可以给读者以丰富的联想，否则就将是仅仅只能交代故事过场的干瘪文字。在这个意义

① 见《脂砚斋重评石头记》（甲戌本）第二十六回贾芸在怡红院见到袭人时的行侧批语。

上说，人物对话是《金瓶梅》全部经验的中心。如前所述，《水浒传》中鲁达打死郑屠时心里所想和口中所说，以及经略大人听说鲁达犯案时心里所想和口中所说，都是不一致的，但由于作者把他们内心活动暴露给读者，读者对他们口中所言所包含的深层意义就不必经由自己品味便已了然无遗。这种对心理活动作直露式处理的方式适合于"说话"艺术，听众不可能停顿下来揣摸人物对话隐含的深意。《金瓶梅》人物的说话，也常有心口不一的情形，但作者不透露人物内心秘密，仅客观地记录对话，让读者自己去领会。读者要弄清人物说话的真实含义，很要费一番捉摸。

花子虚死了，西门庆迫不及待要娶李瓶儿过来，特与潘金莲商量，有这样一段对话：

> 西门庆道："……他要和你一处住，与你做了姊妹，恐怕你不肯。"妇人（潘金莲）道："我也不多着个影儿在这里，巴不的来总好。我这里也空落落的，得他来与老娘做伴儿。自古船多不碍港，车多不碍路。我不肯招他，当初那个怎么招我来！搀奴甚么分儿也怎的？倒只怕人心不似奴心，你还问声大姐姐去。"（第十六回）

潘金莲是西门庆妻妾中嫉妒心最强的一个，她嘴上说的都是通情达理的"贤惠"话，可是心中想的完全是相反的意思。论出身论像貌，潘金莲与李瓶儿不相上下，她们都是先奸后嫁，与西门庆合谋害死了丈夫，然后才得遂其愿的。但是李瓶儿有钱，潘金莲却分文没有，而有嫉妒心的人首先嫉妒与自己地位相当的人。李瓶儿进门以后，潘金莲就把她作为头号敌人加以孤立和陷害，后来的事态发展充分证明潘金莲此时所说完全言不由衷。她最后一句话说"倒只怕人心不似奴心，你还问声大姐姐去"，多么聪

明，也多么阴险，这话一箭双雕。她知道吴月娘反对李瓶儿进门，这是借吴月娘之手来抵制李瓶儿；同时又暗示吴月娘“不似奴心”，即使抵制不成，也造成西门庆与他的正妻的不合。读潘金莲的话，单从字面上理解是不够的，必须联系环境情势才能领悟其真义。

再如吴月娘对李瓶儿怀孕一事的真实心理，作者从不作直露式描叙，也只是客观地记叙吴月娘的说话，那话中的含义由读者自己去揣摸。李瓶儿临产肚痛的时候，吴月娘和西门庆以及众妾们正在吃酒：

> 妻妾正饮酒中间，坐间不见了李瓶儿。月娘向绣春说道：“你娘往屋里做甚么哩，怎的不来吃酒？”绣春道：“我娘害肚里痛，屋里挃着哩！便来也。”月娘道：“还不快对他说去，休要挃着，来这里坐着，听一回唱罢。”西门庆便问月娘怎的，月娘道：“李大姐忽然害肚里痛，屋里躺着哩。我刚才使小丫头请他去了。”因向玉楼道：“李大姐七八临月，只怕搅撒了。”潘金莲道：“大姐姐，他那里是这个月！约他是八月里孩子，还早哩。”西门庆道：“既是早哩，使丫头请你六娘来听唱。”（第三十回）

吴月娘是西门庆的正室，但她是“穷官儿”出身，门第较优却缺少钱财，且又未生子嗣，在有钱就有一切的市侩世界里，她的地位并不是坚如磐石的。李瓶儿身份虽低，但饶有钱财，且年轻貌美，吴月娘不能不有所警戒。为反对匆忙娶回李瓶儿，她与西门庆闹得几乎夫妻反目，现今李瓶儿怀了身孕，假若生下个儿子，她的地位就更是岌岌可危了。这段文字完全是客观的对话记录，说话的吴月娘、潘金莲，不说话的孟玉楼，都有复杂的心理活动。李瓶儿的临产期是六月，这应该是妻妾们最关切也最清楚的事情，家

宴这天是六月二十一日，李瓶儿肚痛，按常理首先应该怀疑是临产征兆。吴月娘装聋作哑，叫李瓶儿忍痛赴会饮酒，即使不是临产，是一般肚痛，也没有叫来坐席的道理，动机之不善，可想而知。当西门庆问及，吴月娘立即心虚起来，她毕竟没有潘金莲那样歹毒，倘若因此而坏了胎，后果也是不堪设想的，于是问了孟玉楼一句："李大姐七八临月，只怕搅撒了。"这心虚中不费思索的话，恰好是"此地无银三百两"，暴露了她唤李瓶儿坐席的用心。孟玉楼不说话，她不更正产期就是支持吴月娘的行动，这正符合孟玉楼外憨内奸的性格。心性歹毒而又肆无忌惮的潘金莲接过话来说是八月，这话是一石二鸟，支持了吴月娘的意图，同时又按下伏笔，如果李瓶儿六月临产，她便要中伤那孩子不是西门庆养的。"他从去年八月来，又不是黄花女儿，当年怀、入门养；一个后婚老婆，汉子不知见过了多少，也一两个月才生胎，就认做是咱家孩子！我说差了！若是八月里孩儿，还有咱家些影儿；若是六月的，踩小板凳儿糊险道神，还差着一帽头子哩！"西门庆相信了妻妾们的话，把李瓶儿叫到席上来，随即李瓶儿发作生产，吴月娘便把责任一古脑推给了潘金莲："我说是时候，这六姐还强说早哩。"

《金瓶梅》人物的对话，言近旨远，文浅意深，需要反复咀嚼才能够领会到那平常言辞里的深层的含义。同时，它的概述部分又较少使用倾向性语气和爱憎分明的字眼，作者尽量保持一种客观叙述的态度。如果除开那些生插进来的议论和诠释文字，那么整个故事就像真实生活那样自然而又富于变化地展现在读者面前，与读者之间似乎不存在一个作者的中介。也就是说，故事不是被讲述出来，而是由故事中人物表演出来，接近戏剧式的叙述模式。

"讲述"类型的小说，归根结蒂还是受着"说话"艺术表现规则的制约。这种类型的长篇小说在结构上，除开讲史类采用编年体之外，一般都是联缀体。编年体基本上沿袭史传编年结构，在编年的框架里填充有血有肉的故事，尽管作者对他所述的人物事件有着倾向性，总是要加强他所赞颂的历史人物和社会集团在情节中的地位，加重对他们的叙述，但作者叙述的焦点却始终聚集在不断转移着的历史旋涡的中心，《三国志演义》这类历史演义小说就是如此。这与西方历史小说通过某几个家庭家族或社会集团的遭遇来反映历史大潮的写法截然不同。非讲史类的长篇小说，在《金瓶梅》之前的《水浒传》、《西游记》都是联缀体，《金瓶梅》出来就打破了这种传统模式。

所谓联缀式结构，前已有述，是指小说所叙述的一些故事仅仅由主要行动角色加以贯串，由某个题旨把它们统摄起来，这些故事之间并不存在牢不可破的因果关系，如果把这些故事的时间空间位置加以挪移，不能说绝对，一般来说也是无伤大局的。"说话"艺术要处理长篇的题材，这恐怕是最为有效的方法。《西游记》写唐僧在取经路上历经九九八十一难，一个故事接着一个故事，所有故事都由唐僧师徒贯串起来，那些阻碍取经的妖魔鬼怪基本上都是一次性的出现，生命期只限于一个故事。每个故事其实都可以相对独立，唐僧孙悟空收伏沙僧和八戒，第二十二回师徒会齐，其后的一连串故事，如果改变一下次序也不致于造成情节混乱。《水浒传》的一些要角的故事都是相对集中在某几回，武松的故事主要在第二十三回至第三十二回的十回中，鲁智深的故事主要在第四回至第八回，林冲的故事主要在第七回至第十一回，杨志的故事主要在第十二、十三回以及第十六、十七回的四回中，等等。《水浒传》的连接法基本上是"接力式"，由一个

人物引出下一个人物，比如前十二回，“洪太尉误走妖魔”具楔子性质，故事从高俅发迹开始，其人物出场顺序是高俅——王进——史进——鲁达——林冲——杨志……第十三回另起头绪，但仍然采用此法连接，情节进展到梁山聚义，梁山便成为新故事的出发点，某人为执行某使命下山，这个人下山后必定会引出另一个人物，可连环引出数人，告一段落后，又从梁山生出另一个新头绪。

《金瓶梅》则采用单体式结构。白话短篇小说即话本小说一般都是一篇叙一个故事，自然无须联缀，长篇小说而非讲史类又采用单体式结构的，《金瓶梅》是第一部。它叙述一个整一性故事：西门庆发迹、纵欲和暴死以及死后他家庭的报应。小说的第一要角是西门庆，但还有与他同时同地活动的其他要角，潘金莲、李瓶儿、庞春梅、吴月娘、孟玉楼、孙雪娥等等，也都是贯串主要情节的人物。有些人物在情节中来去匆匆，昙花一现，如宋惠莲，自第二十二回出场，到第二十六回自杀而退出情节，但她这段故事，不同于鲁达所概括《儒林外史》联缀故事的特征，“事与其来俱起，亦与其去俱讫”[①]，宋惠莲去了之后，她的影响仍然存在，她的丈夫来旺后来乘西门庆去世家庭忙乱之机，勾引西门庆的小老婆孙雪娥盗财私奔，可以算报仇，也可以算西门庆强占逼死宋惠莲的报应。《金瓶梅》叙述的故事是整一性的，故事的主要空间是家庭，但又不局限于家庭，由家庭辐射开去，扩大到整个社会，涉及到社会各个阶级阶层和社会生活的各个层面，牵连到朝廷权贵、地方官吏、土豪士绅、僧道娼优以及帮闲棍徒各色人物，所有这些社会关系又归向和聚焦在西门庆的家庭，小说以家

① 鲁迅：《中国小说史略》第二十三篇《清之讽刺小说》。

庭生活为中心，但情节每进一步，各种人事纷至沓来，令人目不暇接，主要的人和事之间都存在着明显的而且是有机的联系，它们决不是可有可无、可增可减或者可以前后挪移的。

小说结构在处理情节矛盾冲突的层面上又可分为线性结构和网状结构两种类型。线性结构是指情节由一对矛盾的冲突过程所构成，矛盾一方的欲望和行动仅止受到矛盾另一方的阻碍，情节表现为线性的因果链条。线性结构适应于“说话”艺术，一张口难说两家话，它必须牺牲掉主要矛盾周围的各种次要矛盾，从而把情节环境模糊化，把人物行为动机单一化，这种单一化情节便于口述，易为耳闻。话本小说一般都是线性结构，像《杜十娘怒沉百宝箱》是少数例外，长篇小说《水浒传》、《西游记》基本上也是线性结构。比如林冲的故事，矛盾冲突以高俅高衙内为一方，林冲为另一方，高俅要为高衙内夺得林冲的妻子，而林冲要反抗这种欺凌掠夺，双方在冲突中都有别的人物的加入，如陆谦和鲁智深，但矛盾的性质和内容始终不变，情节的进展，前事是后事的因，后事是前事的果，表现为线性发展轨迹。网状结构则不同，它是指小说情节由两对以上的矛盾的冲突过程所构成，矛盾一方的欲望和行动不仅受到矛盾另一方的阻碍，而且要受到同时交错存在的其他矛盾的制约，而冲突的结果是矛盾的任何一方都没有料到的局面。这种情节的横断面上贯穿着两种以上的矛盾，其轴心是主要矛盾，横断面像一张蜘蛛网，其他次要矛盾点都归向着轴心，也牵制着轴心。这种结构切近生活的实际情形，是小说结构的高级形态。

《水浒传》写武松与西门庆的矛盾是单一的，西门庆霸占潘金莲毒杀武大郎，武松要为兄长报仇，先杀潘金莲，寻到狮子楼上又杀了西门庆，始终是一对矛盾，武松行动的结果完全是他的

预想。这是线性结构。《金瓶梅》却没有这么简单。武松从东京回到清河，得知西门庆杀兄占嫂，先是告到县衙——这更符合武松当时思想，他是巡捕都头，在县里有名气有身份，知法度，人证俱在，不怕告不倒西门庆，不必先用私刑——但知县和衙门上下都被西门庆买通，这样一写，社会环境就出来了，官府黑暗，法律腐朽，钱能神通，被逼无奈，武松只得诉诸私刑。他寻到狮子楼没有抓住西门庆，错杀了李外传，仇尚未得报，却被知县判了死刑。案宗呈报到东平府，东平府尹是个清官，审知真情，意欲秉公重判，西门庆闻讯立即走关系找到蔡太师，蔡太师恰好是东平府尹的恩师，又是权相，他发下话来，东平府尹不得不依，但他又不能完全昧了良心，便把武松脊杖四十，刺配二千里充军。这段情节就很不单纯了，在武松与西门庆的矛盾中交织着封建法律和权势人情的矛盾，由于触动了统治势力的关系网络，这武松与西门庆的冲突从私仇性质转变为被统治者与统治者的矛盾性质，其内容也就更深刻了。东平府尹在法律和权势人情之间折衷，既没有追究西门庆，也没有处死武松。在这段冲突中武松的目的没有达到，西门庆的目的也没有完全实现。

《金瓶梅》从《水浒传》引申出来，主要写西门庆的家庭生活，家庭的矛盾冲突构成小说主要情节的基础。西门庆有一妻五妾(除去已故的陈氏和卓丢儿)，他是家庭的中心，具有至高无上的权威，不仅可以任意虐待侮辱家仆和他们的妻女，而且对于妻妾也可以滥施刑罚，随意处置。在这个男尊女卑的封建宗法家庭里，妻妾们为巩固自己的地位，获得下半辈子经济的保证，除了以色侍候丈夫，生产男嗣，笼络丈夫并赢得他的欢心，打击损害别的妻妾，简直再也没有别的什么办法。西门庆的妻妾，主客观条件都不一样。吴月娘是正妻，又是千户家的小姐，理所当然是

家庭的女主人，但她却没有什么财产，又还没有生下一男半女，而且姿色又不足以倾倒西门庆，她因而对于其他妻妇处处存着警惕。李娇儿是妓家出身，已到了发福的年龄，往昔的风姿所剩无几，她优于其他姐妹的地方是她还有一个后方，即她出身的丽春院。孟玉楼则是一个富商的寡孀，改嫁过来带来一笔可观的财产，大大充实了西门庆的经济实力，她身材修长却脸有微麻，优势是她手上有钱，还有她善于保护自己的心机性格。孙雪娥是西门庆前妻的陪房丫头，被西门庆收做了小老婆，颇能操持汤饭菜肴，担任厨房的总管，但在别的妻妾眼中她还只是半个主子。潘金莲名声不佳，出身卑微，也没有半点陪嫁，但她艳丽淫荡，心性与西门庆最为相投。李瓶儿也没有可以炫耀的出身，但她有一笔甚至超过孟玉楼所有的财富，论容色则不下于潘金莲。这一妻五妾生活在一个屋顶下，但却各自盘算着自己的利益，每一个人都在按照自己的愿望意志行动，每个人的意志和行动都同时受到不只一个方面的阻挠和牵制，这样多方互相交错的力量导致了家庭的崩溃，这个崩溃是她们谁都没有料想到也谁都不希望的。

还是作一个情节的切片。比如西门庆谋娶李瓶儿一事。此事初看起来十分简单，花子虚已死，李瓶儿巴不得即刻改嫁，障碍已经排除，似乎已到了水到渠成、瓜熟蒂落的程度。西门庆和李瓶儿是当事人，他们没料到节外有枝。首先是妻妾抵制，吴月娘是公开的，潘金莲是隐蔽的，其他几位虽没表态，但从她们的丫头们对李瓶儿当面嘲讪的情形推测，她们没有一个是欢迎李瓶儿进门的。吴月娘的阻挠推迟了婚娶的时间，这当儿却传来杨提督垮台的噩耗，西门庆的亲家陈洪属杨戬亲党已在押，他自己也被列入逮捕名单，封建官僚集团之间的矛盾牵连着西门庆的家庭，西门庆迎娶李瓶儿的事被冲击到一边。心痴意软的李瓶儿

耐不得寂寞，草率嫁给了蒋竹山。当西门庆从危机中挣扎出来，摆在他面前的事实却是李瓶儿招赘了窝窝囊囊的江湖郎中蒋竹山。李瓶儿终于进得门来，并给西门庆生了一个儿子，按客观情势，她此时比其他妻妾占有明显优势，但她生性懦弱，毫无主见，由于改嫁蒋竹山的过失造成了深刻的内疚，因此在家庭的明争暗斗中采取退让的态度，保不住财产，保不住儿子，在众妻妾的联合势力压迫下一步一步走向毁灭。西门庆要占有李瓶儿，不单存在着与花子虚的矛盾，还存在着与其他妻妾的矛盾，妻妾与李瓶儿的矛盾，以及李瓶儿性格自身的矛盾，此外，官僚集团之间的矛盾也影响着它。在《金瓶梅》的重要事件里，没有一件是只有一对矛盾的，每个重要事件都同时交织着两对以上的矛盾。因此每一个重要事件都有丰富的孕含，不仅包孕着周围的种种，而且包孕着过去的种种，孕育着将来的种种。

长篇小说由联缀式转变为单体式，由线性结构转变为网状结构，这是中国小说文体发展的一次飞跃。这种转变与作品的创作方式和创作过程有着密切的关系，《水浒传》《西游记》都是世代累积型的作品，最后写定者不过是集大成者，他是在长期累积的集体创作的基础上进行再创造，而构思情节结构和使用叙述手段等方面不能不受原有思维模式的影响，终究不能超越原本"说话"的表现模式。《金瓶梅》一是文人的独创。诚然，作品中保留着大量的韵文唱词和"说话"套语，借用了许多成句，但它的单体式和网状结构，却不适宜说书人去说。《水浒传》可以改编来说，《金瓶梅》以及与它结构相同的《红楼梦》等作品则不可以说书，可以改成戏曲，改成弹唱，就是不可以改成说书。道理很简单，一张口难说两家话，《金瓶梅》一只笔同时写两家三家多家的事情，一张口无法全部表达出来。

二　学步《金瓶梅》的文人创作

明末清初的长篇小说在文体上追踪《金瓶梅》的作品有《隋炀帝艳史》、《醒世姻缘传》、《林兰香》、《歧路灯》等。《隋炀帝艳史》四十回虽取材历史，但题旨和写法都不是演义历史，隋炀帝很有点像西门庆，西门庆纵欲败家，隋炀帝纵欲亡国。小说以隋炀帝的宫廷生活为中心，完全不同于以往的历史演义小说，却非常接近《金瓶梅》的结构方式。不过作者的笔力远远不及《金瓶梅》，宫廷中嫔妃之间的矛盾不会比一个市侩家庭的妻妾之间的矛盾更简单，作为皇帝的隋炀帝，朝廷各种政治派系和社会各个阶级阶层的矛盾都必定汇聚在他那里，但作者无力把握这种复杂的关系，把矛盾简化了，隋炀帝也就被写成概念中的亡国昏君。然而，《隋炀帝艳史》处理历史题材的方式却是一种创新。《醒世姻缘传》一百回，题"西周生辑著"，西周生的真实姓名不详，有人认为是清初蒲松龄①，也有人认为是明代的人②，有待进一步考定。《醒世姻缘传》以市井家庭生活为内容，描写两世姻缘的故事。前二十二回叙前世姻缘，晁大舍虐待妻子计氏，宠爱妾妇小珍哥，以至计氏自缢而死，晁大舍在雍山射猎杀死一狐，家庭从此不得安宁，后来晁大舍因奸被杀，小珍哥也惨死，第二十三回以后叙晁大舍转世为狄希陈，狐狸转世为狄妻薛素姐，计氏为狄希陈之妾童寄姐，小珍哥为寄姐丫头小珍珠，一报还一报，妻虐夫，妾凌婢，后来狄希陈得了前世的良朋超度，仗了菩萨的

---

① 胡适：《醒世姻缘传考证》(上海古籍出版社《醒世姻缘传》"附录")。

② 金性尧：《醒世姻缘传作者非蒲松龄说》《中华文史论丛》1980年第4辑，上海古籍出版社，1980年。

力量，悟得因果，才算摆脱冤家获得善终。以佛家因果报应观念来结构情节框架，这一点与《金瓶梅》相同，不过《金瓶梅》只写了西门庆这一世，他死后转世为孝哥，点到此为止。清初丁耀亢撰《续金瓶梅》六十四回，借宋金战乱写明清易代，其中寄托有对亡明的哀思，情节的构思来源于因果报应，使西门庆、李瓶儿、潘金莲、庞春梅、陈经济、孙雪娥转世，让他们冤冤相报。如果把《金瓶梅》与《续金瓶梅》合成一书，也是一部两世姻缘。清初褚人获的《隋唐演义》，前半写隋炀帝和朱贵儿，后半写唐明皇和杨贵妃，说他们也是两世姻缘，不过隋炀帝托生为杨贵妃，朱贵儿托生为唐明皇。《醒世姻缘传》在摹写世情方面足可以与《金瓶梅》比肩，徐志摩说得好，作者"本人似乎并不费劲，他把中下社会的各色人等的骨髓都挑了出来供我们赏鉴，但他却从不露一点枯涸或竭蹶的神情，永远是他那从容，他那闲暇，我们想象他口边常挂着一痕'铁性'的笑，从悍妇写到懦夫，从官府写到胥吏，从客姐写到塾老师，从权阉写到青皮，从善女人写到妖姬，不但神情语气是各合各的身份(忠实的写生)，他有本领使我们辨别得出各人的脚步与咳嗽，各人身上的气味！他是把人情世故看烂透了的"[①]。《醒世姻缘传》的作者对《金瓶梅》十分熟悉，他的笔调很有点追步《金瓶梅》，《金瓶梅》有"潘金莲醉闹葡萄架"，他也写了"寄姐大闹葡萄架"，第三回珍哥对晁大舍说："这可是西门庆家潘金莲说的：'三条腿的蟾希罕，两条腿的骚屄老婆要千取万'……"然而《醒世姻缘传》写两世姻缘，虽然作者处心积虑使前后姻缘照应关合，但在结构上毕竟分为两大块。前后两个大家庭的

① 徐志摩：《醒世姻缘传序》(上海古籍出版社《醒世姻缘传》1981年版，"附录")。

人际关系也远不及《金瓶梅》那样富于社会内容蕴含。明显受《金瓶梅》影响的还有清初的长篇小说《林兰香》，作者不详，书署"随缘下士编辑"。《林兰香》系合三位女主角的姓名而成，"林"即林云屏，"兰"即燕梦卿（兰代燕，出自《左传》郑文公妾燕姞梦天帝赐兰的典故），"香"即任香儿，书名的方式因袭《金瓶梅》。全书六十四回，叙述耿朗与他的妻妾林云屏、燕梦卿、任香儿的家庭生活，描写了这个勋旧世家的盛衰。该书"寄旅散人"序称，《林兰香》师承《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》四大奇书，实际上受《金瓶梅》影响最深。清代乾隆年间李海观（1707—1790）的长篇小说《歧路灯》一百零八回，题材和结构也受《金瓶梅》的影响，它以官宦子弟谭绍闻浪荡倾家最后又浪子回头复兴家业为情节主干，一个家庭是一个小社会，从小社会扩展到大社会，表现一个时代。然而作者以宣扬名教为主旨，他在该书自序中严厉批评四大奇书，说《水浒传》诲盗，《三国志演义》曲史，《西游记》非实，《金瓶梅》诲淫，他写《歧路灯》是要澄清污浊的世风，给年轻一代指明名教的正道。这部小说对世情的描写也有不少精彩的地方，但若以《金瓶梅》、《醒世姻缘传》那种汪洋恣肆的手笔相比，则又不免相形见绌。而将长篇小说当作载道的工具，又使作品表现出某种概念化的倾向。

清代康乾时代单体式长篇小说有两部著名的作品，一部是《野叟曝言》，另一部是《红楼梦》。这两部作品有一个共同的特点，作者都把自己写进了小说。中国古代白话小说，在很长时期作者都是充当故事的讲述者，他是讲别人的故事，即使是有所寄托，也是借题发挥，通过别人的故事来表达自己的情怀。从不把自己的身世经历编成小说，更不把自己化为作品中的一个人物。话本小说如冯梦龙的"三言"，凌濛初的"二拍"，陆人龙的《型世

言》，这些作品的全部人物中绝对找不到冯梦龙、凌濛初和陆人龙的影子。李渔的短篇小说发生了变化，李渔开始把自己写进作品，《十二楼》的第十二篇《闻过楼》有一个顾呆叟，此公能诗善画却困于场屋，于是弃绝举业，想隐居山林，可是又摆脱不掉世俗应酬，顾呆叟入俗不随俗，是一位身在市井而胸怀山林之意的达者。顾呆叟其实就是作者李渔自己。不过这只是短篇小说，长篇小说把作者写进去，始作俑者就是《野叟曝言》和《红楼梦》。这是一个重要的变化，它标志中国长篇小说创作进入更加具有作家个性风格的新阶段。

《红楼梦》将有专节论述，这里只谈《野叟曝言》。《野叟曝言》所描叙的故事发生在明代成化、弘治年间，成化时宦官擅权，奸僧怙宠，朝纲不振，国事日非。苏州府吴县名士文白(字素臣)出身缙绅世家，才识超人，幼时即立下澄清天下之志，只崇正学，不信异端，他以朋友为性命，奉名教若神明，是一位极有血性的真儒，不识炎凉的名士。他见国事倾危，弃绝举业而游历天下，决心结交天下豪杰，铲除奸佞异端，匡扶社稷，将儒家道统发扬光大。他一路除暴安良，济困扶危，相继救助鸾吹、璇姑、素娥和湘灵四位美丽才女，与鸾吹结拜为兄妹，纳其他三女为侧室。抵达北京后，为皇帝及太子治疗沉疴有功，东宫太子尊以师礼，钦赐翰林。旋即奉召平定广西苗乱，大功告成时闻知京中景王叛乱，又单枪匹马奔至北京救护太子，接着又赶赴山东为皇帝保驾，终于将竖宦奸僧党羽一网打尽。东宫太子登极之后，文素臣升为华盖、谨身两殿大学士，兼吏兵二部尚书，皇帝将水安公主嫁给他做次妻，真是位极人臣，恩宠无以复加。平浙剿倭再立新功，遂加号“素父”，敕建府第，与二妻四妾享尽荣华富贵。然而文素臣初衷不改，为弘扬名教，以手中大权致力于毁佛灭道，出兵东破日

本，北定蒙古，南服印度，使拜佛之国尽皆皈依儒教。小说结尾描写除夕之夜，文氏六代人同做一梦，梦见上天授意要尊文素臣为圣贤，因复兴道统的贡献，排名与韩愈不相上下。文素臣是一个高、大、全的形象，他的飞黄腾达，是一个不曾发迹的士人在寒窗下做的白日梦。梦是虚幻的，但梦所反映的潜意识却是真实的，透过这光彩晶莹、辉煌伟大的梦，可以看到清初一位道学家的灵魂。

作者夏敬渠（1705—1787）是康乾时代的人，与曹雪芹同时，他的思想路向与曹雪芹相反，曹雪芹重情，而他崇理。他与同时的李海观虽然同是名教中人，但李海观着眼在道德，《歧路灯》弘扬儒家道德以挽救败坏的世风，夏敬渠着眼在思想，《野叟曝言》讨伐异端邪说，是要恢复程朱理学的思想传统。前已有述，宋明理学在王阳明手上有一个重大转变。宋明理学以道德修养为主，把德性之知放在首位，但在获得德性之知的途径问题上又分为两派。朱熹认为德性之知要建立在闻见之知的基础上，也就是要通过学习儒家经典才能获得德性之知，即所谓穷理致知；陆象山则批评朱熹"学不见道，枉费精神"，认为德性之知不假外求，书读得多不一定就能够接近真实的道体。王阳明发展了陆象山，提出"致良知"的学说，他把儒家文献看作是与"良知"没有直接关系的外缘的东西，主张走"明心见性"的道路。王阳明的心学大有"直接本心，不立文字"的禅宗味道。王学弟子轻视闻见之知，以为可以不通过儒家文献便直接把握"良知"，其末流很自然与禅宗划不清界限。明末就有理学家起来反对王学末流这种空言面壁的作风，指斥他们是禅学之谈柄。清初顾炎武、黄宗羲和王夫之坚决反对空谈心性，认为只有通过六经孔孟典籍才能寻求得到儒家的真理，他们上承朱熹，开启了经学即理学的新局面。夏

敬渠生活在这个思想转变的时代，他的家学是崇奉程朱理学的，他所敬仰的前辈如杨名时、孙嘉淦都是程朱一派的理学家，他自己一生埋头经学。当时的思想潮流正处在新旧转变时期，局面未免有些混沌不清，夏敬渠于是就有"天下无道"这种分明过于夸张的感慨，从而塑造出文素臣这样一位承传道统的英雄人物来。文素臣的经历是作者幻想的，但文素臣的灵魂却是作者自己。我们说文素臣是夏敬渠，正如说贾宝玉是曹雪芹，也正如说蔡文姬是郭沫若，包法利夫人是福楼拜一样，只是说作品人物是按作者自己的灵魂塑造的，并非指他负载着作者的家世经历。

王阳明的心学推动了士人去亲近民间文学，亲近小说，同时又为小说的"想象"壮胆撑腰，明代嘉靖以后小说的繁荣得助于王学不小。顾炎武等人反对空言面壁，朴学从而兴起，这种精神是排斥依靠想象进行写作的小说的，朴学兴而小说衰是势所必然。按夏敬渠思想所宗，应该与小说无缘，然而他那个时代小说潮流仍有很大势头，要到嘉庆以后才明显销歇，小说仍是具有很大社会影响的文学体裁，夏敬渠名利思想很重，他是个邑庠生，没有取得什么功名，家业苍凉，又甘不得寂寞，小说是他能够借以渲泄的工具。《野叟曝言》不仅写出他的梦想，而且展览了他的学问，诸子诗赋，礼乐兵刑，天文算数等等，不管与情节性格有没有联系，都不厌其详地加以罗列。

从结构上说，《野叟曝言》仍不失为一部宏篇巨制。小说以文素臣一生经历为主线，一般手笔很容易写成游记体联缀式的小说，但这部小说却是单体式，文素臣前后遭遇的人物和故事都是互相关联的，一个角色与主人公分手后在若干回以后再次与主人公相会，作者必定要补叙这个角色分手以后的经历，或者作者采用分头叙述的方式，描叙同一时间两个不同空间所发生的事

情。结构方式与《金瓶梅》属一种类型，而不同于《西游记》和《儒林外史》。这部小说在题材风格上有多元化的特点。通俗小说受“说话”家数分类的影响，题材是一元化的，“烟粉”、“灵怪”、“杆棒”、“讲史”、等等，明代小说就有讲史小说、神魔小说、世情小说等等，然而明末清初这种题材分类就困难起来，《野叟曝言》写文素臣与几位才女的关系，是才子佳人类，写文素臣锄奸除霸、平叛征战，是英雄传奇类，写文素臣在江湖上的遭遇，又是世情类，布阵斗法，又有神魔类的色彩，鲁迅根据它大量陈列学问，称它是“以小说见才学者”①，也只是概括了它题材一个方面的特征。当然，不止《野叟曝言》一部小说如此，《女仙外史》、《绿野仙踪》都貌似神魔小说，实际也有英雄传奇、世情等方面的特点。

第四节 传奇小说与白话小说的合流——才子佳人小说

传奇小说入元以后渐趋俗化，明初《剪灯新话》出来以后影响极大，传奇小说创作又呈现上升趋势，不过题材渐渐归向才子佳人的婚恋故事，格调趣味与市民文学的话本小说没有什么差异，它们的读者对象是下层士人和粗粗识字的商贾市民。明代嘉靖以后，以才子佳人为题材而又略有色情笔墨的中篇传奇小说如《钟情丽集》、《花神三妙传》等等大量涌现，各种通俗类书竞相选载，可见受到中下层社会欢迎的程度。这一类俗化了的传奇小

① 鲁迅：《中国小说史略》第二十五篇“清之以小说见才学者”。

说影响了《金瓶梅》，而《金瓶梅》问世之后又对这类小说起着推波逐澜的作用。在明末放荡的世风和社会思潮的推动下，传奇小说仅保留才子佳人的题材传统，干脆抛弃了文言的外衣，使用书面的白话，这就是清初的形形色色的才子佳人小说。因此我们也可以把清初的才子佳人小说看作是白话的传奇小说。

过去许多论者称“明末清初的才子佳人小说”，说“明末”是没有根据的。明末的小说和清初的小说之间虽然仅仅以 1644 年这个年代为界，但因为社会、政治发生了巨大变化，1644 年前后的小说在题材和思想上是有明显不同的。明末的小说，只要是稍微严肃一点的文人作品都表现出忧患意识，而清初的小说，也只要是稍微严肃一点的文人作品都表现出黍离之悲。题材也有差别，明末曾崛起时事小说，对于世情的描写也多揭露日益尖锐的社会问题，演义历史则多写荒淫的亡国之君，小说所描绘的是一个糜烂放荡、千疮百孔、风雨飘摇的社会图景。清初也有时事小说，如《剿闯小说》、《樵史演义》、《台湾外志》等等，但不久便遭到清廷禁毁，李渔《无声戏二集》中有的作品涉及到时事也险些酿成大祸。顺治年间的康熙初年，有政治色彩的小说很快就被压下去，从此便销声匿迹。但是这清初的几十年间，艳情小说却承袭明季之风，不因改朝换代而稍减。《肉蒲团》、《杏花天》、《浓情快史》、《春灯闹奇遇艳史》、《株林野史》、《桃花影》等等，不断花样翻新，版行天下。这个时期刚刚定鼎立国的清朝统治者的注意力仍在政治上和军事上，对于世风教化问题还来不及着实过问。清初才子佳人小说就是在这种背景下繁荣起来。

艳情小说与才子佳人小说没有一条绝对的界限，《肉蒲团》写中下层社会，面貌显然与才子佳人有别，但像《桃花影》写才子魏玉卿与一群女子淫乱，其中的女子至少夏非云可称得佳人，况

且魏玉卿也是金榜题名，名正言顺与这些女子结成夫妻。《桃花影》之类的作品属艳情小说，但把它归在才子佳人小说也无不可。一位才子与几位佳人，先私通定盟，一举成名而后娶，一夫多妻生活如人间仙境，这种情节模式在明代中期的中篇传奇小说中就已定形。《桃花影》题"槜李烟水散人编次"，烟水散人可能是嘉兴徐震，署"烟水散人"的作品还有数种：《后七国乐田演义》、《珍珠舶》、《合浦珠》、《赛花铃》、《女才子书》、《灯月缘》、《梦月楼》、《鸳鸯配》等，除《后七国乐田演义》之外，其他几种都是写才子佳人。"烟水散人"的作品，《桃花影》、《灯月缘》、《合浦珠》、《赛花铃》等都有程度不同的秽笔，尤其是《合浦珠》接近文言，其风格与明代中期的中篇传奇小说十分接近。

才子佳人小说的另一大家是"天花藏主人"。署"天花藏主人"编次的才子佳人小说有《平山冷燕》、《人间乐》、《玉支玑》等，而天花藏主人作序，疑即他本人所作的作品有《画图缘》、《两交婚》、《定情人》等，另有题署"天花主人"编次，也疑为是天花藏主人的作品有《云仙啸》、《惊梦啼》等。有人认为天花藏主人就是烟水散人，就是徐震[①]，可能性不大。与天花藏主人有关的上述作品，虽然也是写才子佳人，但却不涉猎淫亵，与烟水散人的作品显然不同。应当指出，烟水散人的作品虽然涉于淫滥，比较放荡，但情节还不那么公式化，天花藏主人的作品代表才子佳人小说的比较理性比较矫情的那一类，文字虽然干净，但情节公式化的倾向却比较突出。天花藏主人的作品代表着清代才子佳人小说的主流。

---

① 戴不凡：《小说见闻录·天花藏主人即嘉兴徐震》，浙江人民出版社，1980年。

《红楼梦》第五十四回贾母曾批评过才子佳人小说，她说：

> 这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿。把人家女儿说的那样坏，还说是佳人，编的连影儿也没有了。开口都是书香门第，父亲不是尚书就是宰相，生一个小姐必是爱如珍宝，这小姐必是通文知礼，无知不晓，竟是个绝代佳人。……既说是世宦书香大家小姐，都知礼读书，连夫人都知书识礼，就是告老还家，自然大家人口奶妈丫鬟伏侍小姐的人也不少，怎么这些书上，凡有这样的事，就只小姐和紧跟的一个丫头？你们自想想，那些人都是管做什么的，可是前言不答后语不是？

贾母指出才子佳人小说的作者不熟悉世宦书香家庭的生活，编编故事出自小家子臆想，多不近情理。这个批评一针见血。以几部比较著名的作品为例，《玉娇梨》二十回，题"荑荻散人"编次，写苏友白与白红玉、卢梦梨二女的姻缘。苏友白是金陵才子，系眉山苏轼的后裔，叔父是当朝御史，白红玉是太常正卿的千金小姐，卢梦梨是白红玉的表妹，三位主角都出自世宦书香之家。《平山冷燕》是天花藏主人的作品，写燕白颔和山黛、平如衡和冷绛雪两对男女的婚恋，燕白颔得状元及第，平如衡得探花及第，山黛是大学士之女，冷绛雪是知县之女，也都是世宦书香子弟。《好逑传》十八回，题"名教中人"编次，写铁中玉与水冰心的曲折婚姻，铁中玉是御史之子，后来得中翰林，水冰心是兵部侍郎之女。《宛如约》十六回，作者不详，写司空约与赵如子、赵宛子二女的姻缘，司空约是大学士之子，赵宛子是大学士之女，赵如子的父辈务农，但祖上在宋朝做过宰相，后来家族中仕宦不绝。《春柳莺》十回，题"南北鹖冠史者"编，写石液与梅凌春、毕临莺二女的姻缘，石液之父是甲科进士，梅凌春之父是翰林，毕临莺之父是

监生。这样的例子不胜枚举，总之是要将主人公的出身家庭说得显赫而有体面。作者写这些家庭中的儿女私情，大概不会有攻击这些家庭的动机，他们只不过把自己在生活中没有得到但又非常羡慕非常想得到的东西写了出来，在编织美丽梦想这一点上，才子佳人小说作者的心态与《野叟曝言》的作者相同。

才子佳人小说的思想没有超出封建礼教所允许的界线，不过它们也有一些进步的民主性的东西。男女主人公私订终身这一点，不管怎么说，也是对“父母之命、媒妁之言”包办婚姻制度的反抗。包办婚姻千百年来不知制造了多少人间悲剧，青年男女们希望能够为自己的婚姻作主，这种愿望，就是才子佳人小说创作的情感动力和作品能够引起共鸣的情感频率。《五色石》卷一《二桥春》曾议论说：“天下才子，定当配佳人，佳人定当配才子。然二者相须之殷，往往相遇之疏。绝代娇娃，偏遇着庸夫村汉；风流文士，偏不遇艳质芳姿。正不知天公何意，偏要如此配合。即如谢幼舆遇了没情趣的女郎，被他投校折齿；朱淑真遇了不解事的儿夫，终身饮恨，每作诗词，必多断肠之句，岂不是从来可恨可惜之事？”对于现实生活的缺陷，作家看到了，不满意，可以有两种方式来表现：一是揭露它，唤起人们的觉悟，去改造它甚至去推翻它；另一种是用幻想去弥补它，使在现实生活中痛苦的灵魂得到某种慰藉。才子佳人小说属于后一种。

因此，它对封建婚姻制度的反抗又是软弱的。男女主人公虽然争取婚姻自主，但都不反对封建礼教和制度，有些人物还是名教的楷模。最典型的是《好逑传》中的铁中玉和水冰心，铁中玉病重垂危，水冰心不避男女嫌疑把他安置在自己家里治疗，悉心护理，病愈后两人隔帘饮酒对谈，情深意蜜，却无一字及于私情，一位是君子，一位是淑女。歌德曾赞赏说：“中国人在思想、行为和

感情方面几乎和我们一样，使我们很快就感到他们是我们的同类人，只是在他们那里一切都比我们这里更明朗，更纯洁，也更合乎道德。……有一对钟情男女在长期相识中很贞洁自持，有一次他俩不得不同在一间房里过夜，就谈了一夜的话，谁也不惹谁。"[①] 歌德没有读过《野叟曝言》，假如他读到文素臣与一位美女同床同被而卧却毫不心动的情景，一定还要惊叹不已。不过这种场合是作者虚拟的，男女主人公的表现也是作者指令的，有多少现实性，实在要打一个大问号。作者这样写，是要让世人和家长相信男女主人公的感情是合乎礼教的，是没有丝毫男女私欲的。才子佳人小说的这种软弱性，还表现在冲突的解决上。男女主人公互相爱慕，私订终身，他们要结合，要得到家长的承认，几乎都是走金榜题名的道路，只要考得一个进士，最好当然是中一个状元，婚姻障碍和一切问题都将雪消冰释。有人将这种情节公式用三句话概括："私定终身后花园，多情公子中状元，奉旨完婚大团圆。"

然而清初才子佳人小说层出不穷，成为当时小说的一个重要流派，说明它自有它存在的价值。诚然，才子佳人小说都比较浅，没有多少深含的意蕴。《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》四大奇书是明代第一流小说，它们孕含的思想是丰富而深厚的，故事表面的东西是浅的，也是热闹的赏心悦目的，但它们的思想却不完全直露在故事的表层，它们的主题思想是多元的和多层次的，人物的关系，人物的性格以及某些情节和细节，都含有丰富的寓意，细细品味追寻，可以如剥笋似的层层深入。因此，这些小说可以反复读，如果要力求领悟得深一些，还必

① 爱克斯辑录，《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1980年。

须反复读，深思方能得其意之所在。这些小说雅俗共赏，文化较低者可读其故事，不满足于故事者可品味鉴赏其蕴藉。才子佳人小说是纯粹的通俗文学，它没有多少深刻的思想，而且这些思想直露于故事表层，它们只是一些故事书而已。它们的不足在这里，然而它们的价值也在这里，它们供给读者的是娱乐和消遣。

才子佳人小说的结构是单体式，但不是网状结构。它们将人物关系的横向网络加以剪除，使得故事背景抽象化，但它们却十分重视情节的纵向结构，务求情节千曲百折，以奇巧取胜。它们是典型的线性结构。才子佳人小说的情节框架是千篇一律的，概括为上述的三句话不算过分，但情节的具象却是千姿百态，跌宕起伏，变化莫测。李渔也写才子佳人小说，不过他写的都是短篇①，收在《无声戏》和《十二楼》中。他们戏剧理论著作《闲情偶寄》专门谈到"脱窠臼"和"减头绪"，所谓"脱窠臼"就是强调情节新奇，"古人呼剧本为'传奇'者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名。可见非奇不传。新，即奇之别名也。若此等情节，业已见之戏场，则千人共见，万人共见，绝无奇矣，焉用传之"！他的小说实践了他的理论，不论是小关目还是大关目，都是见之所未见，不是上述才子佳人小说的情节公式所容纳得了，构思之巧妙又高一筹。不过，李渔的"脱窠臼"的目标是一般才子佳人小说都极力追求的。所谓"减头绪"，就是线性结构原则，将横向的联系基本割断，"头绪繁多，传奇之大病也。荆、刘、拜、杀（《荆钗记》、《刘知远》、《拜月亭》、《杀狗记》）之得传于后，止为一线到底，并无旁见、侧出之情。三尺童子，观演此剧，皆能了了于心，便

① 长篇才子佳人小说《合锦回文传》题"笠翁先生原本"，其风格与李渔明显不同，当为伪托。

便于口，以其始终无二事，贯串只一人也。后来作者，不讲根源，单筹枝节，谓多一人可增一人之事，事多则关目亦多，令观场者如入山阴道中，人人应接不暇……作传奇者，能从'头绪忌繁'四字刻刻关心，则思路不分，文情专一，其为词也，如孤桐劲竹，直上无枝，虽难保其必传，然已有荆、刘、拜、杀之势矣"。线性结构适于戏剧，也适于通俗小说。李渔提出的原则是有道理的，既是给雅人俗子同观，情节则必须单纯，不可令人索解，"凡读传奇而令人费解，或初阅不见其佳、深思而后得其意之所在者，便非绝妙、好词"，情节线索分明，语言显浅，读它就不费思索，读时津津有味，放下便全然忘却。蕴藉的确没有什么蕴藉，浅俗的确浅俗，但它就是给人消遣的，有兴味将它读完，它就是成功的作品了。

爱情是人类的一种美好的感情，它是生命的需要和生命的象征，也是人生的巨大原动力，爱情在文学中是一个永恒的主题。才子佳人小说的生命力部分地植根在爱情主题中。我们尽管可以去批评它浅薄和老套，但它却盛行不衰。封建婚姻是一种维系家族利益因而重视门第的利害婚姻，它是排斥当事人爱情的家长包办婚姻。魏晋南北朝时代的寒门士人渴求与高门显族联姻，编造出许许多多美丽的人神相恋的故事。唐代士人还不能提出婚姻应当以男女爱情为基础，元稹写的《莺莺传》安排了一个始乱终弃的结局，所谓爱情，只存在于士人与妓女之间，如《李娃传》等等。元代王实甫《西厢记》为张生、莺莺作了翻案文章，为他们的爱情正了名。接踵而至的是明代汤显祖的《牡丹亭》，它毫不躲闪、毫无愧色地把柳梦梅与杜丽娘的爱情写得合理合法，写得超越生死。明代话本小说中也有描写男女月下私盟的作品，但多是偷情之类，有浓厚的市井习气。明代中篇传奇小说基本上是写男女私情，开了才子佳人小说之一代风气。清初才子佳人小说

的主流作品写情而不淫乱，它反对婚姻包办，主张在家长认可的条件下当事人作主，条件是郎才女貌。这类作品把男女恋人的悲欢离合写得千曲万回，凄丽妍约，荡气回肠，不管它在大关目上如何的公式，但却给生活在爱情沙漠中的青年男女以极大的满足。由于它不涉于淫乱，版行的阻力和道德舆论的压力较小，这也为它的流行创造了条件。才子佳人小说影响极大，《红楼梦》显然也受其影响。曹雪芹批评才子佳人小说，只是批评它不近情理，没有能够写出男女的真情，他写《红楼梦》在一定意义上可以说是对它的一种超越式的模仿。清末盛行的狭邪小说，如《品花宝鉴》、《花月痕》、《青楼梦》、《海上花列传》等等，是才子佳人小说在清末的变种，才子仍是才子，佳人则换成优伶和妓女。叙事之缠绵，情感之哀怨，又胜于清初的才子佳人小说。

第五节 《红楼梦》与古代小说的终结

古代长篇小说发展到《金瓶梅》，完成了从讲述型到呈现型的转变，标志着长篇小说文体已达到成熟的地步。像《金瓶梅》那样，以一个家庭为中心全方位的描写生活，驾驭这类题材和把握这种结构决不是轻而易举的事情，在题材类型和叙事方式上模拟它的作品，如《隋炀帝艳史》、《林兰香》、《醒世姻缘传》、《歧路灯》等等都达不到它那种圆熟的、得心应手的境界。才子佳人小说也受它的影响，它们上承文言的中篇传奇小说，虽然也写家庭生活，小儿女谈情说爱是家庭范畴的故事，但它们是线性结构，作者的视野是狭窄的，它紧紧追踪爱情婚姻的线索，除此之外的

生活的方方面面，都不屑和无暇顾及，恐怕也无力顾及。《金瓶梅》的文体记录保持了一百多年，直到清代乾隆年间出现《红楼梦》才算被打破。

《红楼梦》和《金瓶梅》都写一个家庭。《金瓶梅》写一个市侩家庭，《红楼梦》写一个贵族家庭，家庭背景不同，家庭生活的内容和方式不同，作者的意图不同，思想情调也不同。《金瓶梅》写封建末期一个商人的家庭，商人是商品经济的代表者，小说描写在商品交换中生活的人物，似乎应该有一些含有新的经济关系的内容，应该表现某种否定旧的封建生产关系的倾向，但可惜《金瓶梅》在思想上没有提供任何新的东西，它是用传统的封建意识来揭露和批判市侩的封建主义。作者没有看到在腐朽的社会里还孕育着充满希望的美好的东西，他描写的是黑暗和污浊，他展开的世界沉重而窒息，令人喘不过气来。《红楼梦》写封建末期一个贵族的家庭，这个家庭寄生在腐朽的封建宗法社会的机体上，弥漫着腐烂和虚伪的气息，但作者却看到黑暗王国的一线光明，他发现没有被封建礼教和世俗所污染的人性，他用优雅的、多彩的文笔去描写人性的真、善、美，表现人性的价值和存在发展的合理性，而且在小说中为人性的生存发展提供了一个世外桃园式的自由王国——大观园。《红楼梦》描写的人性的美以及它与封建礼教的冲突，倒是反映了封建末期的本质的社会冲突，要求人性得到发展正是资本主义突破封建主义枷锁的努力。写一个旧式家庭却表现了深刻的新思想，题材不能决定作品的价值，这就是一例。

作为呈现式小说，《红楼梦》比《金瓶梅》更成熟。这两部小说都是网状结构，但《红楼梦》的人物更多，头绪更多，方面更多，结构也就更复杂和更宏伟。小说的情节骨架是贾宝玉和林黛玉的

爱情悲剧以及贾宝玉和薛宝钗的婚姻悲剧。假若去掉这个骨架周围的人物和故事，那就变成才子佳人小说的线性结构了。作者把这个悲剧安放在一个大家庭中，放在家庭的错综复杂的关系中，放在家庭兴衰的利害关系中，这样牵涉的又不止一个贾家，还有史家、王家和薛家。情节的主要空间在贾家，作者没有离开这个空间另起头绪去写其他三个家族，但在贾府空间里活动着三个家族的人，通过这些人物的活动，使你感觉到其他三个家族的存在，而且感觉到它们的变化。不止如此，从这四个家庭辐射开去，上至朝廷，旁及官场，下至市井乡村，空间延伸至社会各个方面，几乎没有空间的界限。作者很善于通过一点展开一个立体的空间，"一击空谷，八方皆应"，一个重要的事件总是牵连着各种矛盾和各个方面，这样一支笔就可以当作千百支笔来用[①]。王蒙说："这样的结构只能来自生活，来自宇宙和人生的启迪。正因为作者对生活的执着，才写出了每个人物的言谈举止、每个人物的消长浮沉的全方位的展现，全方位的错综复杂的关系。这种丰满的结构体现着丰满的内容，方方面面，林林总总，剪不断，择不明，写出了很多很多，留下的空白同样很多很多。这是令古今中外做小说的人羡慕的啊！"[②]

《红楼梦》和《金瓶梅》一样采用第三人称限知角度的客观叙述，不过，《红楼梦》运用起来更纯粹一些也更丰富一些。小说分概述和场景两个部分，《金瓶梅》的概述基本上由作者直接承担，它的每一回几乎都有作者的诠释和评论，介绍一个人物和一个事件的背景，通常还是由作者出面，尽管他力求客观，但总不可

---

① 参阅本书第一章第四节《结构的类型》。

② 王蒙：《红楼启示录》，生活·读书·新知三联书店，1991年。

避免一定的主观色彩。《红楼梦》的概述，一般委托作品中的人物去做，借用人物的眼和口来描叙环境，交代背景和介绍人物。一个人物难免有一个人物的观点和眼光，单据一个人物的介绍又未免片面，于是常常用几个人物来介绍，不同的观点不同的眼光介绍同一个对象，这被介绍的对象就获得多侧面的立体感，获得比较丰富的色彩，从而避免了片面性。一个对象，不同的观察主体一次再次去介绍它，这种手法，脂砚斋称之为"皴染法"。关于贾氏家族的情况是必须介绍的，家族的兴衰直接关系着主人公的命运，而主人公的行为又关系着家族的命运，所以，主人公生活的环境对于人物的性格有着十分重要的意义，它本身就是情节的一部分。一般小说介绍家庭通常由作者加以概述，但《红楼梦》却不，它借人物冷子兴之口说出，然后再借黛玉、宝钗、刘姥姥等人的感官来形象描绘，使读者对贾府有一个全貌而又形象的认识。脂评本第二回有回前总评说：

> 此回亦非正文，本旨只在冷子兴一人，即俗语所谓冷中出热，无中生有也。其演说荣府一篇者，盖因族大人多，若从作者笔下一一叙出，尽一二回不能得明，则成何文字。故借用冷子兴一人略出其文，好使阅者心中已有一荣府隐隐在心，然后用黛玉宝钗等两三次皴染，则耀然于心中眼中矣，此即画家三染法也。

由冷子兴的一篇演说，知道贾氏家族现今虽然赫赫扬扬，但内囊却已尽上来了。贵族的庄园经济已经维持不了贵族的挥霍，而贵族的挥霍又是维持贵族的体面所必须的，不可能将就俭省，这个家族的基础在灯红酒绿、欢歌笑语中慢慢塌陷。然而更严重的危机是一代不如一代。文字辈的一代，宁国府的贾敬求道长生去了，把家业交给了浪荡子贾珍，荣国府的长子贾赦老而色心不

衰，大概因为品性恶劣、行为荒唐，被剥夺了家政大权，次子贾政倒像是正人君子，但没实际能力，家政落在贾赦之子贾琏手上。玉字辈的一代，贾琏是个纨袴子弟，吃喝玩乐，中饱私囊确实在行，但办事不如他的老婆王熙凤，王熙凤是贾政王夫人的内侄女，家政实际上被王熙凤把持。贾珍、贾琏都不行，玉字辈仅剩下一个贾宝玉，宝玉聪明灵秀在众人之上，家族中兴的希望就在他一人身上，因而被老祖母视为命根子。冷子兴的演说不仅介绍了贾氏家族的总形势，而且特别说明了贾宝玉与家族的兴衰有着直接关系，预示贾宝玉选择人生道路和选择配偶都不只是他个人的行为，家族必定要加以干涉。悲剧气氛已渲染出来。第三回黛玉初入荣国府，荣国府的气象皆从黛玉眼中所出。第六回刘姥姥一进荣国府，作者又借一位乡村老太太的视觉、听觉和嗅觉，用这样一种新色调把荣国府再一次的皴染。

介绍背景环境如此，介绍一个人物也如此。重要的人物，作者可以调动几个身份不同的角色来介绍，一个角色有一个角色的见识，犹如几个盲人摸象，每人固然都片面，但合起来就全面了。贾宝玉是全书的主人公，作者没有直接给他下个评语，只是请了好几个角色来评论他，意见有很大出入，可以说是众说不一，然而每个人的看法都有一定的道理，又都不全对，最后的结论自然要由读者自己来做。首先介绍贾宝玉的是冷子兴，见于第二回：

……又生一位公子，说来更奇，一落胎胞，嘴里便衔下一块五彩晶莹的玉来，上面还有许多字迹，就取名叫做宝玉。……如今长了七八岁，虽然淘气异常，但其聪明乖觉处百个不及他一个。说起孩子话来也奇怪，他说："女儿是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉。我见了女儿便清爽，见了男

子便觉浊臭逼人。"你道好笑不好笑，将来色鬼无疑了。

这是一位局外人、一位古董商人的见解。宝玉的母亲王夫人说起宝玉，自然又不同，第三回她向黛玉介绍说：

> 我有一个孽根祸胎，是家里的混世魔王。

全是谴责之词，却饱含爱怜之意，贬中寓褒，这是母亲眼中的宝玉。黛玉听了王夫人说，立即想起她母亲曾给她介绍过宝玉，她的母亲是宝玉的姑母，看法似乎又比王夫人客观一些，是一个贵妇人的亲戚的看法：

> 衔玉而诞，顽劣异常，极恶读书，最喜在内帏厮混。

批评的意思很鲜明。贾敏对自己女儿这样说，大概是训诫女儿要读书明理，崇奉礼教妇德。但她死得太早，黛玉也就没有受到母亲的严格教育和训练，因而保留着太多的天性，以至与宝玉一见即合。仆人们对宝玉的看法就不同了，主子对他们拿身份摆架子，呵斥指使，他们视为正常，像宝玉这样的行为作风，他们简直难以理解。第三十五回傅秋芳家里的老婆子到贾家来，见识了宝玉后回家说：

> 千真万真的有些呆气。大雨淋的水鸡似的，他反告诉别人下雨了快避雨去罢。……时常没人在跟前就自哭自笑的，看见燕子就和燕子说话，河里看见了鱼，就和鱼说话，见了星星月亮，不是长吁短叹，就是咕咕哝哝的，且是连一点刚性也没有，连那些毛丫头的气都受的。爱惜东西连个线头儿都是好的，遭塌起来，那怕值千值万的都不管了。

第六十六回兴儿向尤二姐、尤三姐介绍宝玉，这兴儿是贾琏身边的心腹小厮，算是十分熟悉宝玉的，他说：

> 他长了这么大，独他没有上过正经学堂。我们家从祖宗直到二爷，谁不是寒窗十载？偏他不喜欢读书。老太太的宝

贝！老爷先还管，如今也不敢管了。成天家疯疯癫癫的，说的话人也不懂，干的事人也不知。外头人人看着好个清俊模样儿，心里自然是聪明的，谁知是外清而内浊。见了人一句话也没有。所有的好处，虽没上过学，到难为他认得几个字。每日也不习文也不学武，又怕见人，只爱在丫头群里闹。再者也没刚柔。有时见了我们，喜欢时没上没下大家乱顽一阵，不喜欢各自走了，他也不理人；我们坐着卧着，见了他也不理，他也不责备。因此没人怕他，只管随便都过的去。

傅家婆子是外家仆人的见解，兴儿则是自家仆人的看法，都出自仆人之口，侧重面却有所不同，两种叙述可以互相补充。宝玉爱在丫头群里闹，这是人所共知的事实，王夫人认为是丫头们勾引坏了宝玉，于是促成了抄检大观园的举动，贾母却有一些保留：

也从未见过这样的孩子，别的淘气都是应该，只他这种和丫头们好，更叫人难懂。我为此也耽心，每每的冷眼查看。他和丫头们玩闹，必是人大心大，知道男女的事了，所以爱亲近他们，及至细细查试，究竟不是为此，岂不奇怪？想必原是个丫头，错投了胎不成？[①]

贾母的这段话很重要，宝玉被人看作是好色之徒，冷子兴以及家中仆人都这样看，王夫人大概也这样看，贾母的看法却是一个反论，足以引起读者进一步深思。贾宝玉究竟是个什么样的人，作者没有作概括性的评述，只是借用不同角色的眼光来品评，读者也只能是依据情节作出自己的判断。

作者将概述的任务交给作品中的角色，而承担概述的角色又不止一个，这些角色分别都不代表作者，但总体又都代表作

---

① 引文据"庚辰本"，这段话被"程高本"删去。

者。作者的观点是隐蔽得很好的。

在场面的描写中，作者同样也隐蔽起来，他从不作主观的叙述，严格遵循"限知角度"的原则。作者也进行心理描写，心理描写意味着作者进入到人物的内心世界，意味着作者无所不在。但《红楼梦》中作者披露人物内心隐秘是有限制的，只限制在贾宝玉和林黛玉两个人的范围。写林黛玉的心理活动，如第二十三回听曲之情感波澜，第二十九回听说宝玉提亲醋意发作的心态，第三十二回诉肺腑等等。写贾宝玉的，如第二十八回听黛玉葬花吟的共鸣，第二十九回与黛玉口角时的内心独白，第四十四回为平儿理妆的心态等等。第三位主人公薛宝钗的城府较深，作者却不直接描写她的内心活动，全书只有一个唯一的例外，那就是第二十七回写她扑蝶无意听到红玉和坠儿在滴翠亭说私房话，作者直接描写她的思想活动是不得已，如果去掉它，那么宝钗接下去的举动，装做来找黛玉，并且说刚才黛玉还在亭边玩水，就有嫁祸黛玉之嫌，写了她的思想活动，就免得读者误解，宝钗原只想不惊扰人，不得罪人，并没有什么阴险的动机。从全书看，作者对人物心理活动的直接描写是严格限制的。这不等于说作者没有普遍的心理描写，在古代小说中还没有一部作品在心理描写的丰富、细腻和真切上超过《红楼梦》的。《红楼梦》对人物神情心态的描绘，可以与《世说新语》相比，它只写人物的言谈举动，这言谈举动是传神的，是有丰富蕴含的，也就是说隐含着复杂的内心情感活动的，只要对这些言谈举动细细加以品味，可以探其幽微。然而它毕竟只写了人物的言谈举动，这人物的内心幽微固然可以探求，但又是求之不尽的。有限的文字，无穷的韵味，《红楼梦》在这方面是深得《世说新语》壶奥。

作者有限制的进入人物内心世界，这是限知的表现之一，表

现之二是对场面中的景物、人物以及人物活动的描写，不是从无所不在的作者角度，而是从场面中一个角色的观察角度来进行。《水浒传》在一个场面中用“只见”来频繁变换观察主体，“只见”本来是角色之所见，是限知，但在一个场面中频繁的无限制的变换，结果成了全方位的观察，总体上却是全知的。《红楼梦》“只见”的主体有相对稳定性，在一个场面中担任观察角色的人物也有变动，但变动不多。例如第三回写黛玉初进荣国府，观察角色就是由黛玉承担到底，荣国府的房舍结构形貌摆设，人物的肖像、打扮和谈话，都是通过黛玉的眼睛、耳朵来描写的，书中所写的都是黛玉看到的听到的，凡黛玉看不到听不到的东西，书中一概不写，这是典型的限知。又例如第六回写刘姥姥一进荣国府，观察的主体是刘姥姥，刘姥姥的眼睛就像电影的镜头，场景随着刘姥姥的运动而转移，从荣府大门到后门，从周瑞家的住房到贾琏的住宅，进入贾琏住宅，从倒厅到正房，又从堂屋到侧屋，描叙都随刘姥姥而转移，以一个乡下老妇的眼光来形容王熙凤住处的豪华气派，有一种特别新鲜的调子。刘姥姥用眼睛看，用耳朵听，还用鼻子嗅，绚丽夺目的色彩，鸦雀不闻的声音，馨香温软的气息，全方位的描绘了这个小环境。平儿、王熙凤以及王熙凤与贾蓉的谈话，都是刘姥姥眼中所见、耳中所闻。这一回的限知视角也是比较典型的。

使用限知的好处不止是作者把自己隐蔽起来，使小说产生一种客观呈现的效果。由于观察主体是情节中行动的角色，这角色不但有性格，而且在此时此地的具体环境中，他参与情节，有临场情绪，因此这描叙是有感情的，也是性格化的。初进荣国府的林黛玉，她会想到这是去寄人篱下，舅舅家的情形她也听她母亲说过，到底百闻不如一见，她一路都小心翼翼地观察，她要知

道府中的人，府中的规矩等等，所以以黛玉眼睛所描叙的一切都带有黛玉的主观情感色彩，反过来也表现着黛玉的主观性格。一进荣国府的刘姥姥是去打抽风的，乡下人踏进贵族的大院，那心情是战战兢兢的，而刘姥姥毕竟老于世故，又有乡下人本色，她对荣府的描绘与黛玉所见显然存在情感色调的反差。因为刘姥姥担任着观察角色，作者可以用她的眼睛写平儿，写凤姐，写贾蓉等，却不可以写她自已，文中没有变换角度来反观描写刘姥姥，但我们却很亲切地感觉到她的形象她的情感她的性格。用人物角度叙述，既产生客观叙述的效果，又同时表现担负观察任务的角色的性格，这是一支笔当了两支笔用。

全方位的网状结构和灵活自如的视角调度，构成了一个和真实生活似乎一样的艺术空间，塑造了许许多多生活在错综复杂的人际关系中的个性人物，那进展的情节就像生活一样行云流水。简直是天然浑成。读《红楼梦》会有一个错觉，你会以为它是一个大家庭生活的逼真的实录，仿佛是从实际生活中挖移过来的，像移植一棵大树，枝叶根须连同土壤原封不动移过来，没有经过任何的修饰和加工。实际当然不是如此，《红楼梦》是曹雪芹根据自己生活经验想象意构出来的，现实中没有那个荣国府，没有那个大观园，也没有那个贾宝玉、林黛玉和薛宝钗，一切都是曹雪芹主观创造的。主观创造达到使你感觉不到作者主观的存在，这的确是小说的很高的境界。《红楼梦》以前的小说，《金瓶梅》接近这种境界，其他几部名著，《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》等，都是讲述式，作品提供的人物情节，都流露出比较明显的作者的褒贬，好人一眼可看出是好人，坏人一眼可看出是坏人。实际生活中的好人和坏人并不是这样分明。《红楼梦》既是呈现，作者就隐蔽得比较好，他对人物的褒贬，轻易察觉不出来，

须得读者自己去判断，去下结论。比如林黛玉和薛宝钗这两位主角，究竟哪一位好？历来有两种意见，一派尊林抑薛，一派尊薛抑林，争论起来简直难分难解。晚清邹弢《三借庐笔谈》记载自己与友人许伯谦争论的情形，邹弢尊林抑薛，许伯谦尊薛抑林，"一言不合，遂相龃龉，几挥老拳"，结果"两人誓不共谈《红楼》"[①]。有的人物像薛蟠，为强夺人家的侍婢而打死人命，是一个仗势欺人、目无法纪的恶霸，在一般小说中这样的人物通常被描写成头上长疮、脚下流脓，无处不坏。《红楼梦》从家庭角度写，他在家与姐姐宝钗的争吵，以及后来被老婆弹压，都很有些呆气拙气，并不那么讨厌。宝玉也没有和他划清界限，一起饮酒玩乐，融洽欢快得很。这才是生活中有血有肉的坏人。

《红楼梦》是中国古代小说艺术的顶峰，也是中国古代小说艺术的终结。在它之前的小说和在它之后的古代小说，都没有达到和超过它的水平。困扰古代小说创作的有两大矛盾，一是实与虚的矛盾，二是俗与雅的矛盾，这两大矛盾在《红楼梦》中都得到臻于完美的解决。

实与虚，指事实与虚构。中国小说从史传衍生出来，在很长时期都摆脱不了史传的阴影，读者和评论者把小说看成是野史稗官，作者也总要标榜自己编写的故事有根有据，似乎小说的价值主要维系在事实的确凿之上。明代的几部名著，《三国志演义》写三国历史，人物和大的事件都有史传可稽，有人将它仔细考定，结论是"七分实事，三分虚构"[②]；《水浒传》的故事明显是虚构的，比之史传，金圣叹说"《史记》是以文运事，《水浒》是因文

① 一粟编《红楼梦卷》卷四，中华书局，1963年。

② 章学诚：《丙辰劄记》。

生事。以文运事是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事。因文生事即不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我”[1]，然而这小说中的人物，宋徽宗、高俅、宋江等也还是有根据的；《西游记》写神魔，虚构一望可知，但它的本事却是玄奘取经，这可是人所共知的历史事实。尽管冯梦龙称“史统散而小说兴”[2]，极力要挣脱史传实录的束缚，让小说在想象的空间中自由翱翔，但他所编纂的“三言”，叙述起来仍要首先讲清故事发生的时间和地点。小说出自史传，这种历史关系以及“史贵于文”的传统观念，都使得小说在很长时期不敢与史统割断联系，即是金圣叹为《水浒传》辩护，也是攀比《史记》，仍然反映在他意识中史传具有崇高地位。这是中国传统的小说观念。夏志清《中国古典小说导论》说：“中国古典小说为期相当于中世纪后期至十九世纪一段漫长的欧洲文学史。甚至以它最好的几部来判断，它与现代西洋小说不同，不仅因它对小说形式的注重不堪与西洋的相比，而且因它代表一种不同的小说观念。一位现代读者认为小说乃杜撰之词。其真实性，必赖作者以精密繁复的步骤证明，始能成立。在中国的明清时代（西方文化也有过与此相同的时期），作者与读者对小说里的事实都比对小说本身更感兴趣。最简略的故事，只要里面的事实吸引人，读者也愿接受。难怪多少世纪以来，中国的文人不断编写奇事轶闻，而读者似乎觉得这种作品永远有趣。职业性的说话人一直崇奉视小说为事实的传统为金科玉律。‘三言’中没有一则故事的重要人物没有来历，作者一定说出他们是何时何地人，并保证其可靠

① 金圣叹：《读第才子书法》。
② 绿天馆主人（冯梦龙）：《古今小说序》。

性。"[1]这种小说观念当然不是一成不变的，明代晚期的李贽、冯梦龙以及明末清初的金圣叹等人对之已作了很大修正。

《红楼梦》宣布它不是写事实。它的书名原来叫《石头记》，故事是记在一个石头上的，这石头很有来历，却又不知从何而来，只说是在大荒山、无稽崖、青埂峰下，也就是告诉喜欢考证和索隐的中国读者，这故事来自虚幻，茫茫渺渺，无从稽考。曹雪芹仍耽心固执传统的读者去考索本事，干脆明白地说，"无朝代年纪可考"，地点也模糊不清，第二回贾雨村说宁国府荣国府在金陵地界之石头城，而小说实际描写又像是北京城，忽南忽北，不南不北，曹雪芹断不至糊涂到连地点也弄不清的地步，这是有意加模糊，使你无迹可寻。"真事隐去"，"假语村言"，在《红楼梦》之前，没有任何一部小说敢这样明目张胆的与事实决裂。

不写事实不等于不写真实。曹雪芹在强调他把"真事隐去"的同时，又十分郑重地声明他是写真实的，"其间离合悲欢、兴衰际遇，俱是按迹寻踪，不敢稍加穿凿，至失其真"。这里的"真"，是指曹雪芹自己认识的事体情理常态。第一回中他指出才子佳人小说，千部共出一套，才子佳人必旁出一小人其间拨乱，环婢开口即"者也之乎"，都是不近情理，也就是都不真实。事实只是个别的和片面的真实，只是未经小说家主观精神熔炼的自在的客观存在，曹雪芹所说的真实，是经过小说家主观精神熔炼过的事实，表现的是主观与客观相统一的人生真相，这种真实是真中有假，假中有真，所谓"假作真时真亦假，无为有处有还无"，具有与

① 引自刘世德编：《中国古代小说研究——台湾香港论文选辑》，上海古籍出版社，1983年。

事实的真实完全不同的品格。《红楼梦》的大观园是根据生活经验创造的，第十七回贾政带着宝玉和一帮人从大门一路观赏过去，游了大半个园子，角路游廊，亭台池榭，院落屋宇，一一写得方位明确，形态具体，后来的章回对大观园各处又多次补充描写，多次皴染，红学家们据之可以画出一幅实实在在的大观园的平面图来。不过依据这个图修建起来的大观园，北京的大观园和上海的大观园，你进去体验一下，总是很难找到《红楼梦》的感觉。并非批评这两个大观园造得不好，或者根本不应该去造，而是说《红楼梦》所写的"真"其实是假的，是曹雪芹主观创造的，你把它当作是真，那就假了。大观园是曹雪芹的主观世界，是浸润着曹雪芹感情的园林，它是一种虚幻的实在，合目思之，它简直是一个生气勃勃、气象万千的世界，如果按图索骥，把它变成实在的非情感物的客体，即使是再精确，也不是《红楼梦》的大观园了。再如贾宝玉这个人物，脂砚斋这样评论过："按此书中写一宝玉，其宝玉之为人，是我辈于书中见而知有此人，实未目曾亲睹者。又写宝玉之发言，每每令人不解，宝玉之生性，件件令人可笑，不独于世上亲见这样的人不曾，即阅今古所有之小说奇传中，亦未见这样的文字。于颦儿处更为甚，其囫囵不解之中实可解，可解之中又说不出理路。合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。"[①] 的确如此，不但贾宝玉如此，林黛玉和许多丫头的形象也如此，他们都是曹雪芹虚构的，但在小说中和小说读者的想象中却非常真实，他们的音容笑貌，你似乎都可以触摸得到，但是万万不可使他们真身出现，只可保持作者制造的间离距离远远观之。

---

① "庚辰本"第十九回。

中国古代小说总体上属于俗文学，这是历史造成的。长期以来被奉为文学正宗的是诗赋散文，史传兼有一部分文学功能，作为史乘附庸的“小说”一开始便被视为“小道”，只是因为它们多少记载了一些事实，可以弥补正史之不足，或者反映了一些民情民俗，可以提供给统治者制定政策参考，才获得可怜的一席之地。魏晋南北朝的志人小说和志怪小说曾兴盛一时，但它们都不是文学意义的小说。志人小说是伴随着人才举荐制度而兴起，在这个意义上它是贵族士大夫人品修养的教科书；志怪小说则是道教、佛教勃起的产物，在这个意义上它是宗教的和准宗教的辅助读物。志人小说讲神韵，非一般庶民所能读懂，它是雅文化的一部分。志怪小说讲神怪的故事，故事多半采自民间，它的文字虽然也艰深，但一般庶民不是不能接受的，它含有俗文化的因子。这种重故事的叙事倾向，发展下去就演进为俗讲，演进为唐代传奇小说。唐代传奇小说是贵族的沙龙文学，属于雅文学范畴，但它也重故事，因而可以通过改编为“说话”和戏曲这些形式向俗文学转化。随着儒家道统的恢复，“文以载道”成为主流观念，小说便被文人疏远，传奇小说渐渐俗化，明末清初终于与通俗小说合流。然而一般庶民的精神需要却推动着通俗小说的产生和发展，在明代中期以前的漫长岁月里，通俗小说依附着“说话”步履维艰地前进着，进步很慢。现知的宋元和明代前期的话本小说都还比较朴拙和浅俗。嘉靖万历年间，由于文人的参与，话本小说和长篇小说迅猛发展起来，产生了一系列优秀的作品。这一股小说浪潮终于以《红楼梦》为标志达到了它的顶峰。《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》可以称为俗文学，《红楼梦》却不可以这样简单称之。

《红楼梦》采用了章回小说这个通俗的文体，文体作为形式

固然是重要的，但更重要的决定其性质的是内容。明代的传奇小说《钟情丽集》、《痴婆子传》、《如意君传》等，我们不能因为它们采用文言，就否定它们是通俗小说。不过章回小说文体又的确是《红楼梦》俗的因素。《红楼梦》用通俗的形式表达出十分丰富和深邃的内涵，达到了雅俗共赏的境界。

俗人喜欢看故事，《红楼梦》内容的最表层就是一个哀怨动人的故事。贾宝玉和林黛玉相爱，但家长却把薛宝钗许配给贾宝玉，孤苦的林黛玉郁郁死去，贾宝玉也终于看破红尘出家做了和尚，这是一个爱情婚姻的悲剧。若只停留在这故事的层面，《红楼梦》就很有点像才子佳人小说。然而这只是表层，深入下去就会发现，它和一般才子佳人的故事很不相同，宝钗并不是挑拨离间的小人，她实在有许多可爱的地方，宝玉也为她心动过，但终于还是选中了黛玉。宝玉和黛玉的爱情是以共同的志趣和价值观念为基础的，宝玉崇尚自然，主张个性，不愿意走学而优则仕的传统道路，黛玉与他处处默契，而宝钗与他却处处别扭。作者除了主张婚姻自主之外，进一步提出了爱情要有思想原则。再深入下去，会发现这个爱情婚姻的失败决不是某一个家长的好恶造成的，贾氏家族正在衰败下去，子孙又一代不如一代，唯宝玉可承担中兴家族的重任，家族希望宝玉读书修身齐家治国平天下，黛玉与他结合势必助长他的叛逆，宝钗则可能使他“浪子回头”入于正路，宝黛爱情的悲剧是封建家族造成的，因而具有深刻的社会意义。如果换一个角度思考，宝玉和黛玉结合了，他们就不悲剧了吗？宝玉反对封建的东西，但他本人过的却是靠封建维系的优裕生活，他喜欢一大群丫头环绕着他，这是封建等级制度给他提供的特权，黛玉也决非能够自食其力的女子，单是她的病就需要财力和人力来调理，宝玉和黛玉所反对的正是他们生活赖

以维持的东西，这就是一个深刻的悲剧。这样追索下去，其思想意蕴简直没有止境。但是爱情的故事只是《红楼梦》一个重大的头绪，它的情节是多头绪的，王熙凤、尤二姐尤三姐、晴雯、鸳鸯、司棋等等人物，她们都有各自的命运，她们的悲剧故事中同样是富于蕴含的。与宝黛爱情悲剧线索并行交织的是家庭的兴衰，这家庭兴衰决不仅仅是爱情故事的背景，它本身就有许多故事，包含着复杂而紧张的权力斗争，主子与主子，主子与奴才，奴才与奴才，这家族中的人们之间充满了权势和利益的争斗。所以说，《红楼梦》的主题是多元性的，其意蕴是多层性的。

通俗小说重故事，也就是追求情节纵向的线的曲折，忽略或者是避免情节横向的面的复杂，它的思想是浅露的，也是有限的。《红楼梦》也有动人的故事，但它的情节有丰富复杂的横向的展面，它的思想是含蓄的，无限的。或者可以说，它不轻视故事，但它更重情韵。《红楼梦》语言通俗，没有一点书本气，但它却不是一遍就读得懂的小说；它是小说，但更吸引人的不是情节悬念，而是情韵和意蕴。在这个意义上可以说它是一部诗的小说，一部叙事的诗。

《红楼梦》和《聊斋志异》都是雅俗共赏的小说。如果说《聊斋志异》是文言小说的绝响，《红楼梦》则是白话小说的终结。《红楼梦》已完全具备了现代小说的品格，但它出来以后小说艺术的发展停滞了，直到一百多年后的“五四”运动，中国小说才跨入一个新的时代。

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在二十一世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸在得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛

的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

《三联·哈佛燕京学术丛书》

征稿启事

《三联·哈佛燕京学术丛书》系人文与社会科学研究丛书，面向海内外学界，专诚征集中国新进中青年学人的优秀学术专著，包括中青年留学生在海外的研究成果。

本丛书邀请国内资深专家组成学术委员会，并依照严格的专业标准按年度评审遴选，决出每辑书目。投寄而未能入选的稿件，学术委员会将严守秘密。

凡有意应征者，可以写信或者寄稿给北京 100706，朝内大街 166 号三联书店《三联·哈佛燕京学术丛书》学术委员会。来信或来稿务请注意：

一、参选作品必须是人文/社科领域的学术专著；

二、书稿必须附有至少两位专家（教授或研究员）的署名推荐书及修改意见；

三、附寄本人简历，特别是关于学术经历、写作经过的说明；

四、除完整的手写稿件，如不接纳将退寄作者外，其余（包括打印稿件）均不退还；

五、惠稿如不予接纳，学术委员会将写信通知本人；限于人力，请恕不能详述退稿理由。

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

